CAMBRIDGE

西方音乐简史

[英] 保罗·格里菲斯 (Paul Griffiths) 著

周郁蓓 王 珉 译

A Concise History of Western Music



上海三联书店



西方音乐 简史

这是一个生动、清晰而富有教益的西方音乐故事——不仅是伟大作曲家的故事，也是演奏家和音乐听众的故事，是音乐意义和音乐目的不断演变的故事。作者保罗·格里菲斯（Paul Griffiths，1947–）讲述了音乐如何在世纪更替中演变至今，展现了音乐演变如何反映了人类时间概念的演变——从天堂的永恒到电子计算机的微妙。该书为学生和初学者提供了深入浅出的西方音乐历史介绍，尽可能少地使用专业术语，书中出现的术语在附录“音乐术语表”中均有简明释义。该书具有独特的视角和洞察力，因而对教师、音乐家和音乐爱好者都具有启发性。英文版《西方音乐简史》自2006年问世以来，已先后被译成意大利语、葡萄牙语、德语、西班牙语、土耳其语和汉语在世界各地出版发行。

CAMBRIDGE
UNIVERSITY PRESS
www.cambridge.org

上架建议：音乐史

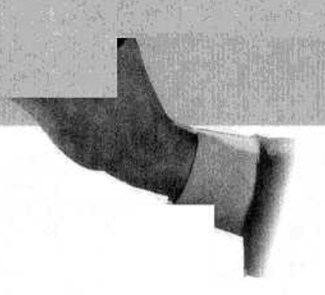


ISBN 978-7-5426-3351-4

定价：38.00元

西方音乐简史

[英] 保罗 · 格里菲斯 (Paul Griffiths) 著
周郁蓓　王　珉 译





上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

西方音乐简史/(英)格里菲斯著;周郁蓓,王珉译.—上海:上海三联书店,2010.10
ISBN 978-7-5426-3351-4

Ⅰ.①西… Ⅱ.①格…②周…③王… Ⅲ.①音乐史—西方国家 Ⅳ.①J609.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第193677号

西方音乐简史

著　　者/[英]保罗·格里菲斯

责任编辑/杜　鹃
装帧设计/鲁继德
监　　制/任中伟
责任校对/张大伟

出版发行/上海三联书店
(200031)中国上海市乌鲁木齐南路396弄10号
http://www.sanlianc.com
E-mail:shsanlian@yahoo.com.cn
印　　刷/上海肖华印务有限公司

版　　次/2010年10月第1版
印　　次/2010年10月第1次印刷
开　　本/710×1000　1/16
字　　数/300千字
印　　张/19.5
书　　号/ISBN 978-7-5426-3351-4/J·114
定　　价/38.00元

献给安妮

中文版前言

听音乐，就是听声音。但是，听音乐，也是听时间：像大河般平静流淌的时间，像瀑布般奔流直下的时间，像大海般浪花翻卷的时间，像湖泊般平静无纹的时间。

音乐连接永恒——爱情、死亡、神性、自然美。音乐之所以连接永恒，是因为它本身就是永恒：音乐是师生代代相传下来的传统。在许多文化中，或许在所有的文化中，此乃音乐之真谛。

但是在西欧，音乐在一千多年前就有了新的传播方式，那就是记谱，于是，音乐的许多变化也随之出现了。音乐可以以固定的作品形式——也就是被作曲家写下来的形式——存在了。一部作品有了开场，有了结尾，开场与结尾之间有了既定的长度。很快，音乐有了向前行进的感觉。一部作品到另一部作品之间可以有向前的演进了。作曲家可以通过自身的努力也可以通过别的作曲家的作品学习新东西。随着音乐风格和音乐技巧的星移斗转，音乐艺术也可以有整体意义上的向前演进了。记谱使作品有可能永存，使某些作品有可能成为经典。有了记谱，音乐才有了历史。

因为有了记谱，音乐也有了远行的可能，一首被写下来的乐曲，可以在远离创作地的他乡异土演出。当其他音乐文化只是当地和当地人的瑰宝时，西方的记谱音乐已经成为世界的财富。

近年来，中国对西方音乐表现出格外的热忱：成立管弦乐团，举办歌剧节，培养作曲家，制作乐器，训练年轻的器乐演奏者。在早些

时候和近来，中国都在西方音乐史中扮演了角色，一本论述西方音乐史的专著因此而有可能受中国读者欢迎。

我作为本书的作者，为能有像周郁蓓博士和王珉博士这样的可敬学者翻译此书而感到欣喜，也为能有像上海三联书店这样的著名出版社出版此书感到荣幸。本人对本书的翻译者、出版者以及你们——我的读者们——深表感谢。

保罗·格里菲斯

2010年5月于马诺比厄

Preface

In listening to music we listen to sound. But in listening to music we also listen to time: time moving serenely on like a great river, time rushing like a waterfall, time in repeated waves like the sea, time utterly still like a lake.

For many human cultures, perhaps for all, music provides access to the eternal — love, death, the divine, natural beauty—and does so in being eternal itself: a tradition passed on from teacher to pupil down through the generations.

In western Europe, however, music developed a new means of transmission more than a thousand years ago: notation. Many things followed from this. Music could take the form of fixed works, set down by composers. A composition would have a beginning, an ending and a prescribed length in between; soon it would gain a sense of progress. There could be progress, too, from one composition to another. Composers could learn, from their own efforts and from those of others. The whole art could progress, as styles and techniques came and went. Notation also made it possible for works to persist, and for some of them to gain the status of classics. It allowed music to have a history.

It also allowed that music to travel, for a piece of music written down could be performed far away from where it had arisen. Where other

musical cultures are the treasures of particular regions and populations, the notated music of the west has become the property of the world.

China, in particular, has embraced western classical music vigorously in recent times, founding orchestras and opera festivals, nurturing composers, and producing instruments and young people to play them. A book on the history of this music—a history in which China has played a part, in very early times and recently—may therefore be welcome.

It is a special pleasure to the author that this book has been translated by such admirable scholars as Dr Yupei Zhou and Dr Min Wang, and that it is being published by the distinguished Shanghai Joint Publishing Company (Sanlian). He is grateful to his translators, to his publisher and now to you, his readers.

Paul Griffiths
Manorbier, May 2010

致　谢

彭尼·苏特要求我写这本书;露西·卡罗兰为这本书纠正了许多错误。我永远感激他们。

保罗·格里菲斯
2005年11月,于威尔士马诺比厄

1 史　前

坐在山洞里的一个人，正在一根抽干骨髓的骨头上打洞，洞打好后，他把骨头放到嘴边，对着骨头吹气，这一吹，吹出了一支笛子。吹出来的气变成了声音，由于这声音，时间有了形态。随着声音的出现和时间的具体化，音乐出现了。

音乐一定有许多个起始。它开始于德国西南的盖森克罗斯特勒和斯洛文尼亚的迪维·巴贝，这一点几乎已经毫无疑义，因为在这两个地方，人们找到了45,000—40,000年前的空心骨头碎片，碎片上的洞除用于吹奏外无法再作他解，而这个时间也大体是我们人类出现在欧洲的时间。很有可能，我们人类一到欧洲，就开始做音乐了。其他乐器一定也是以同样的方式出现的，但这些乐器要么早已消失，要么已经变得面目全非了，这些乐器中可能有装簧片的笛子、用树桩做成的鼓、响石以及用豆荚制成的摇响器等，当然，跺脚、击掌、拍手以及各种人声等也都属于乐器。

我们还发现了千代人之后(17,000—11,000年前)的骨笛碎片，这些碎片代表了居住在南部法国和西班牙的马格德林人的音乐，除音乐外，马格德林人也擅长洞穴绘画。同一时期，居住在地中海东部海岸的古代人，则有了牛吼器(一种在线绳上旋转的物件)和摇响器。[①] 位于

① 目前我国对英文rattle所代表的某些体鸣乐器还没有统一的中文翻译术语，此处将原文中rattle特译成“摇响器”，亦可译为“摇甩响器”。——译者注。

中国中部贾湖地区的新石器时期村庄，给我们留下了用鹤翼骨头制作的完整笛子，这些笛子可以追溯到9,000—8,000年前，其中一支笛子状况良好，甚至仍然可以吹出声音，从这支笛子我们可以看出，制作笛子的人懂得如何按照八度构成六个音的音阶，但是，这些笛子到底吹奏什么样的音乐，我们便一无所知了。[①]

2

尽管如此，我们还是可以在自己的身体中听到古代的音乐，因为我们就是石器时期音乐家的活化石，我们有同样的肺、心脏、四肢和节律性。我们在唱歌或吹笛子时，必须要周期性地间歇，以便换气，这就是说，乐句的长度不可能超过大约十秒。节奏搏动很有可能以双拍子形式出现，每秒两拍（与步行时左右脚的来回交替相一致），或每秒四拍（跑步时或充满活力地舞蹈时），当音乐伴随动作进行时（这种情况在现代文化中非常典型），这种节奏搏动的情况尤其明显。每秒两到三次的重复，应该是一件简单乐器所能达到的极限，这种速度相仿于情绪激动状态下的心脏跳动，也就是打猎、格斗、性交等情形中的心脏跳动，而这些情形恰恰也都是永恒不变的音乐主题。正在吹奏笛子的音乐家，一定会思考如何结束演奏，于是，寻找可以作为结束音的难题就会出现在他面前；接踵而至的，就是和声的问题，如何过渡到休止的问题，再后来，就会出现完成音乐施为和音乐消止的问题。这些曲式、结构、表达和存在性问题，是永远与音乐同在的问题。

在听的心理中，还有一个恒久不变的常态，那就是，对声音的体验是由耳朵内气压的变化造成的。如果这种变化不规则，我们听到的就是噪音，如猛力关上汽车门或揉纸张时的声音。但是，如果气压变化在耳内造成了规则的振动，那么，耳朵听到的就是有清晰音高的声音，也即乐音，音高的高低取决于振动的频率，最低的乐音（如大鼓

① 此处提及的“贾湖骨笛”1987年出土于河南省舞阳县贾湖遗址，已在地下深埋8千年之久，是我国目前出土的最古老乐器实物，现存于河南省博物院。这些骨笛是用鹤类长肢骨管制成，长约23厘米，笛音孔呈圆形，分布均匀，有2、5、6、7、8之别，但大多数骨笛为7孔，有少数几只骨笛仍保存完整，竖吹，并可奏出六声音阶，这说明八千年前贾湖先民就已经建立了音阶和音律的基本概念。——译者注。

的声音)对应的频率大约是每秒30个振动周期,最高乐音(如哀鸣声和口哨声)所需的频率大约是每秒几千个振动周期,人的声音所能产生的振动频率大约是每秒几百个振动周期。乐音组合在一起就形成音乐。包括实验室测试和世界各地音乐文化在内的所有证据显示,大脑对震动频率成简单比率的乐音组合,反应最为明显,而最为简单的比率就是2∶1,对应于一个八度音阶。所有证据也表明,如果两个乐音之间的音距低于一个八度音阶的第六音级,那么,这两个乐音组合而来的声音,听上去就最不悦耳。因此,贾湖笛子从一开始就代表了人类音乐的普遍特性。

3

当然,人类生理上的特定因素,并没有阻碍变化的发生。历史上不同时期的文化,世界上不同地区的文化,其音乐所产生的影响都有所不同,不仅如此,其使用音乐的目的也有所不同。音乐的定义甚至也在不断发生着变化。音乐一词,源于古希腊对缪斯神的统称,在大部分欧洲语言中都有相应词汇。原先,该词涵盖所有诗歌和演艺艺术,在其他文化中,也不存在一个专门代表声音艺术却不包含舞蹈、礼仪和戏剧的词。但是,在任何一种文化中,现代西方概念中的那种音乐,都不会一成不变,例如非洲丛林和欧洲大教堂的吟唱,印度锡塔琴或电声吉他等拨弦乐器的声音,安第斯山排笛,管弦乐长笛,还有贾湖骨笛等,都没有停留在一个阶段上。虽然这些音乐在种类上五花八门,但都具有共性,而这种共性又都源于我们的身体。

音乐活动与感知不可分割,但是,音乐又可以启发人脑。音乐是无形的,因而关乎无形世界——思想和情感、神性和死亡的世界。音乐是声音,因而也代表了听觉的世界:风的低吟,平静海浪的反复低语,小鸟的鸣叫。音乐是理想化了的声音(即便在贾湖笛子几乎超人般的音程中也有这样的声音),因而,可以歌唱或叹息,可以欢笑或哭泣。音乐如同节奏,因而可以与歇息时的冥想和赛跑般的动作步调一致。音乐在时间中行进,因而与生命相仿。

4

目　录

viii

第一部分

整体时间

5

音乐由时间组成，因而可以穿越时间，例如，一场贝多芬交响乐演奏，可以将两百多年前完整的时间段带到我们面前，让我们体验这种时间。我们无法看到或者触摸音乐，只能听音乐，所以，音乐可以直接从过去来到我们面前，这种直接性非比寻常。我们看得见或者触摸得到的东西，必定是身外之物，但是，音乐却似乎是发生在我们的头脑中，直接作用于我们的理性和情感。音乐和我们同在，但同时，它又身处遥远的过去，身处那个创造了它的过去，因而，音乐可以把我们带到过去，让我们有一种身处不同时代的感觉，让我们体验那个时代的时间。音乐也可以让我们感知时间的连续性，感知思想和情感的恒定性。

要让所有这些成为现实，我们不仅需要用过去传下来的乐器演奏音乐，还需要用过去的方法演奏音乐，这些方法可能会通过一代代人的直接口授传给我们，也可以通过书面形式即音乐记谱传给我们，所有音乐文化的存在，都有赖于一代代人之间的信息传递，但毫无疑问，变化也在传递过程中发生了。这就是传统产生的途径。西方音乐传统在很大程度上依赖于记谱，因而也有别于其他音乐文化，而记谱也对音乐文化产生了重要影响。

6

首先，记谱使作曲家（创造具有持久生命力的音乐）和演奏者（在当时当地重新再现音乐）之间有了区别。在其他文化中，例如在传统的中国文化中，也存在类似区别，但是，西方概念中的音乐作品，

例如贝多芬的交响曲，在其他文化中是没有对应物的。西方音乐作品详细表述所有细节，因而，人们听到一首作品，就会将它识别出来。另外，人们还可以通过音乐作品讨论作曲家的风格，讨论管弦乐队或音乐历史。但是，就像其他任何事物一样，音乐不可能一成不变，那么，将音乐作品视为不变之物的理念就需要作出调整，在调整时还需要考虑以下问题：记谱的含义如何随着时间的推移而发生变化或甚至失传；同一首作品在不同的演出中存在的差异为什么会比共性更加重要。但是，西方古典音乐在很大程度上是由作曲家和他们的作品来定义的，因此，它不仅有了一个传统，也有了一个历史，传统随着时间的推移在发生变化，展现出四季更替般的景象，历史则通过记谱让我们有可能看见这一景象中的早期状态，虽然我们看到的并不完整。

当然我们也应该看出历史本身是如何发生变化的，例如，音乐历史实际上是随着约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(1685—1750)——其作品最早被定期演奏——的出现而开始的。现在，有了光碟，人们可以反复聆听几乎任何音乐作品，可以聆听比巴赫早几个世纪的作品，音乐于是有了比过去长得多的历史，音乐历史也变得宽广了，因为可录制的曲目数量比以往任何时候都多，例如，过去，巴赫的音乐中只有极少量为人所知的作品被录制成唱片，而现在，他的所有作品都已经被录制成光碟，不仅如此，与他同时代的数十位作曲家的作品也都被录制成光碟。唱片的存在，也使音乐的近代史变得更加丰厚，因为我们不仅可以演奏有记谱的作品，如 1930 年代的记谱作品，我们还可以听到过去录制的音乐，如 1930 年代录制的音乐，这些音乐不仅包括当时创作的作品(如斯特拉文斯基和科尔·波特的作品)，也包括更早期的音乐(如威尔海尔姆·富尔特文格勒或阿尔图罗·托斯卡尼尼指挥的贝多芬作品)。如此，一张唱片就可以同时展现给我们三个时间：现在，即我们听作品的时间；过去，即演奏音乐的时间；更久远的过去，即作品被创作的年代。

7

在唱片、记谱出现之前，音乐无法被固定下来，只存在于当下。音乐就像森林，就像大海，总是处在变化之中，又总是年年如一。记忆能持续多久，音乐也就只能持续多久，因为记忆是唯一能够保有过

去的方法。

对于那些常常使用记忆,并用独特方法使用记忆的人来说,对于过去并不陌生,过去就是现在,就存在于头脑之中,时间就是一个整体,对时间的度量完全在观察自然的过程中进行:日月的循环,人、动物、植物和物体的老化,水的流动,或蜡烛的燃烧。

对于这些人来说,我们所知道的最为古老的音乐,包括西欧教堂仪式中的圣咏,是按照记忆来演奏的,它不紧不慢地穿行在自己的时间媒介中,但它却哪也不去,就只存留在那里。

8

第1章 从巴比伦人到法兰克人

记谱法出现在巴比伦、希腊、印度、中国等古代文化中，但是，只有极少数场合才会使用记谱（仅出现在理论著作中，极偶尔用来记录旋律），在这些文明中，记谱法的首次出现往往是在社会结构发生重大变化之后。公元前4000年和公元前3000年，新城市文明出现，随之就出现了新乐器，尤其是拨弦乐器，如竖琴、里拉琴和琉特琴等，这些乐器先是出现在美索不达米亚，后又出现在地中海东部地区和北非，除此之外，还有中国奇特琴类乐器。随着这些乐器的诞生，也出现了上流社会音乐，即寺院音乐和宫廷音乐，这种音乐的代表性乐器，就是从吾珥的皇家墓穴中出土的里拉琴[①]，来自约公元前2500年，高一米，琴身镀金。当时的苏美尔织工和建筑工人一定擅长唱歌，但是，最受尊崇的音乐（里拉琴身上的金子就说明了这一点）并不是他们的音乐，而是音乐家的音乐，此时，音乐家已经是一个新职业，他们聚集在一起调音、对弦、学习演奏乐器，这使得他们的职业特性逐渐定型。继音乐家之后，又出现了作曲家。我们所知道的最早的作曲家是安海度亚娜，她生活在镀金里拉琴出现后的大约两百年左

① 吾珥（Ur.），亦称乌尔，是古代美索不达米亚南部苏美尔的重要城市，遗址在幼发拉底河西面约16公里处。大约在公元前4000年左右，苏美尔人在底格里斯河与幼发拉底河流域发明了最早的字母体系，并建立了宗教，由此开创了人类最早的文明史。——译者注。

右，是吾珥城代表月亮女神的显贵女祭司。

美索不达米亚人和中国人在演奏新乐器和给新乐器定弦的过程中发现，弦的长度与拨弦时所产生的乐音相关，这种关系至今不变，因为弦的长度决定弦的振动的频率（在其他条件都相等的情况下），弦越短，振动的频率越快，如果我们按住弦的中点处，弦就会以两倍的频率振动，产生的乐音就会高出一个八度（Octave），其他可依此类推。这个发现，使得音乐家有了规定音符、继而规定音阶的方法，典型的规定性音阶，就是出自公元前1800年左右的一块美索不达米亚碑板上所刻的七声音阶，而这些七声音阶后来还被希腊人所采用。

来自乌加里特城（即现在叙利亚的拉斯莎姆拉，靠近地中海岸）的另一块碑板，出现的时间比乌拉圭碑板大约晚四个世纪，上面刻有一首歌颂月亮女神的赞美诗，这是迄今为止发现的最早的记谱音乐。但是，由于碑板上的记谱极为简单，诠释乐谱的关键方法也早已失传，这段记谱所能提供的就只能是一个微弱的声音而已了。但是，大约在同一时期，还有其他声音存在，这些声音来自少年法老图坦卡门（约公元前1325年）墓穴中的青铜喇叭和银制喇叭，来自印度最早的赞美诗中对音乐的颂扬，来自中国商朝的钟。

在接下去的1000年中，乐器和理论先后发展起来，哲学家也随之涉足其中，想要引导音乐发展。孔子（公元前551—前479年）将音乐分为健康的和不健康的两种，认为前者可以在个人内心和国家秩序中创造和谐。柏拉图（约公元前429—前347年）是最早论说音乐的希腊人之一，与孔子持相同观点。晚于柏拉图两代的阿里斯托克塞努斯，致力于发展音程、音阶和旋律作曲理论。此时，希腊人用字母来代表音符，已经可以记录旋律，但是，现存最早的记谱是公元前3世纪的记谱残片，在这之前的记谱都已遗失，现存最早的完整记谱，是来自公元前2世纪晚期特尔斐[①]的两首镌刻的赞美诗。中国的旋律记谱此时也在发展，但留存至今的记谱也少之又少。

文献记录表明，公元4世纪，圣咏演唱在基督教地区已经非常普

9

10

① 特尔斐（Delphi）是古希腊的一座城市，此地因有阿波罗神庙闻名于世。——译者注。

遍。圣·约翰·克莱索斯特姆(约公元345—407年)本人就是证明之一,克莱索斯特姆与柏拉图持相同观点,认为音乐有好坏之分:“唯恐到处传唱淫乱歌曲的魔鬼颠倒秩序,上帝创造了圣歌赞美诗,让人们既可以娱乐又可以受益。”这个时期的其他神学家如圣·杰罗姆(约公元340—420年)也在大卫用里拉琴让索尔平静下来的圣经故事中,找到了证明柏拉图观点的有力论据。罗马哲学家波伊提乌(约480—约524)的音乐观点也与柏拉图的相同,他相信音乐拥有力量,“甜美的音调让人舒缓,不甜美的音调让人烦乱,没有什么比这更具人性了”,他也相信音乐具有内在本质,他写道:“宇宙的灵魂通过和谐的音乐结为一体。”在他的描述中,音乐可分为三个层次:“自转天体的音乐(天体星球的音乐,后来的理论家认为,我们无法听到这种音乐,因为它总是在天体之中),人类的音乐(身体与灵魂的和谐之音),乐器的音乐。他的专著《音乐基础》(De institution musica)阐述了这些思想,同时也详尽论述了希腊的音乐理论,对中世纪音乐家具有重要影响。

此时,从法国到日本的整个欧亚大陆都在探寻记录音乐的方法,美索不达米亚周围地区再次走在了前列:那里的基督徒们给圣经文本标注符号,用这些符号来表示演唱圣咏的方法。我们无法诠释这些符号,但我们知道,这些符号当时向西流传到了犹太人、拜占庭人和拉丁教堂中,向东则流传到了西藏地区。与此同时,中国和日本产生了一种完全不同的记谱体系,即用图解法标记乐器演奏方法的文字记谱法。13世纪末之前,犹太和基督教文化中所出现的记谱音乐都是歌唱音乐,也就是圣咏,东亚人最想要留存下来的则是器乐音乐,而西方却一直忽视器乐曲,这种情况直到16世纪才有所改观。现存的中国古代文字记谱乐谱数量极少,都是出自唐代记录中国最高贵乐器古琴(zither)和琵琶(lute)演奏方法的文字谱,而现存的日本宫廷器乐曲雅乐的文字谱资料非常丰富,最早的雅乐文字谱来自8世纪,其中有从中国唐代和朝鲜传入日本的文字谱乐谱。

11

概览8世纪的世界音乐,我们看到的是基督教文化的圣咏传统,中国精致的器乐独奏,日本和中国丰富多样的宫廷器乐合奏,印度种类繁多的器乐和戏剧音乐(现在只能从专著和模拟演出中才能了解

这种音乐），当然还有大量未被记录的爪哇、缅甸、中美和非洲音乐，以及其他一些地区早已被人遗忘了的音乐。但是，即便有充分证据表明其中某一种音乐确实存在，所有这些音乐对我们而言仍然是无声的音乐，因为我们无法准确破解这些音乐的记谱内容，或者说这些记谱太过粗略。所有这些地方的音乐家，都不是因为考虑到将来才记录音乐，他们记谱是为了方便自己或学生，因此，对于他们所有人来说，用一种辅助符号记录音乐就足够了。当时，谁又会想到在 1300 年之后还有人要听他们的音乐呢？

接下来，变化出现了，西欧地区的变化尤其明显，因为该地区有了传播音乐尤其是圣歌的需要，为满足这种需要，人们以记谱的方式将音乐变成书面语。随着文化复兴范围的扩展，越来越多的圣咏歌曲出现，记谱很快成为必需，被记录下来的赞美诗和教堂仪式，远非教堂神职人员记忆所能及。 12

公元 800 年，查理曼大帝的加冕典礼在罗马教皇的主持下进行，这不仅确立了他的教堂保护者身份，也赋予了他追随父亲丕平三世继续按罗马常规对法兰克领地（此时，其范围覆盖意大利中部到丹麦边境、从比利牛斯山到多瑙河的整个地区，囊括了西欧大部地区）的礼拜仪式进行改革的权力。[①] 经过他的改革，主要的礼拜仪式（弥撒和“仪式时间”，即一天不同时间的仪式内容）都有了新的圣咏曲目，在这些圣歌中，罗马模式得到简化。这些以口头形式传播的圣歌，被查理曼帝国的大教堂和修道院所采用，并在之后的三百年里，逐渐传到了西欧其他地方，又从这些地方传回罗马，然后又向东、北传播到新近皈依基督教的其他地区。在不断普遍化的过程中，这些圣歌也有了关于自己的神话传说，神话中的圣歌并非 8 世纪和 9 世纪的法兰克音乐家们所为，而是圣灵之作，在格利高利教皇（任职期 590—604）的耳中得到呈现，“格利高利圣咏”也因此得名。

① 丕平三世（Pippin III, 714—768）是加洛林王朝第一任国王（执政期 751—768），绰号“矮子”丕平。他给儿子查理曼留下的遗产不仅为查理曼奠定了称霸西欧的财力基础，也为后来延续了 1100 多年的教皇国制铺平了道路。——译者注。

现代记谱可能出现在9世纪上半叶,其形式是"纽姆记谱法",该方法用标注在歌词上的图像符号,表示单音和短音符组。虽然查理曼的承继者们没有可与同时期中国唐代乐器合奏比拟的器乐曲,但是,他们有唱诗班领唱和教士,这些人掌握了一套最基本的保存音乐的常规程序,这种工具将对未来产生重大影响,为后来建立庞大的记谱作品资源库打下了基础,正是这些作品使西方音乐传统有了个性特点。

13 对查理曼的承继者们来说,更为重要的事情是要与光荣的过去建立联系,与古希腊人的音乐知识建立联系。他们按照八种教堂调式体系编撰圣咏歌曲,每一种调式建立在由七音构成的八度音阶基础上(不考虑调音的因素的话,就是指现代键盘乐器白键上所表示的音阶)。这种调式分类法来自拜占廷帝国,但其源头是波伊提乌的音乐理论,也就是古希腊音乐理论,可能还可以追溯到更加久远的年代,因为9世纪的理论家并没有意识到,他们只是在大约3000年以前就已经存在的巴比伦调式的基础上又增加了一个调式而已。

但是今天,没有人能够准确无误地读懂9世纪和10世纪的纽姆记谱法,因为当时还没有出现能够统一标明旋律起伏的间线,也就是如今必然出现在音乐记谱中的一套横向平行线(五线谱),线上有一个调号(谱号),这些线就代表这个调的音高。线谱体系是阿雷佐的圭多在他的名著《微言》(Micrologus,约1026年)中提出的记谱新方法被广泛接受之后才基本得到巩固。一旦有了线谱,人们就可以用可让人识读和识唱的方式把圣咏旋律记录下来,识谱的人,无论身处何处、何时,都可以读谱或唱谱了,甚至现在的人也可以读懂那时的谱子。这种清晰易读的记谱方法,使西方音乐史与其他音乐文化的历史有了天壤之别,那么,从现在开始,我们要讲的就是这个独特的历史故事了。

一般来说,一项技术创新需要修剪掉残枝败叶,以促进新芽生长,现在说的这项技术创新就是以调性为基础的五线谱记谱法。在五线谱记谱法出现和发展的过程中,许多东西被丢弃了。不同的圣歌是在不同的地点和时间背景中创作出来的。自查理曼大帝时期开始后的两个世纪里,圣咏歌曲在记谱和演唱上还衍生出了许多地域

特点，并不是所有这些音乐都契合于一种统一的记谱语言，契合于一种从古代雅典间接得来的同质的调性体系。另外，查理曼的改革也把某些仪式传统边缘化了，如米兰特有的安布罗圣咏，西班牙的摩差拉比圣咏，以及教皇城市的古罗马圣咏，被边缘化了的圣咏歌曲或许只有一部分被记载下来，或者说根本就没有被记录下来。 14

五线谱记谱法有其积极的意义，它促使圣咏歌曲得到了更为广泛的传播，并创造了一种超越国家民族的文化。由于有了这样的文化，14 世纪以及之后的作曲家，无论走到哪里——从英格兰到法国或从法国和低地国家（现代的比利时、荷兰以及周边地区）到意大利——都可以听到同样的音乐。五线谱所起到的更直接的作用就是促进了音乐创作的发展，因为音乐作品现在也可以像文学作品一样通过纸张被广为传播了，但是，在整个伟大的圣咏歌曲时期，人们还是可以通过吟唱学会旋律。可是，西欧的圣歌创作，到了圭多时期就已经接近尾声了，记谱在复调音乐的发展中起到了至关重要的作用，而要学会这些有两条或更多条旋律同时进行的音乐，就不是那么容易了。

精确的记谱也让圭多时期的圣咏歌曲历经千年传至今日，当然现在听到的圣歌已经因为不同的诠释而有了不同的风格。

但是，我们又从那个时期听到了什么呢？1994 年最成功的唱片专辑之一就是“圣咏”，其中的圣歌出自西班牙布尔戈斯附近的本尼迪克特修道院的“圣多明格修道院合唱团”。专辑中的第一首圣咏是《耶稣圣诞歌》（Puer natus est nobis）；原为圣诞节当天在修道院演唱的弥撒《入祭文》（introductory salutation），但现在，任何人在任何地点、任何时间和任何场合都可以听这首作品了。其实，这首圣咏旋律 15 并不是来源于中世纪，而是根据 19 世纪和 20 世纪早期法国西北部索列米斯圣皮埃尔本笃会修道院合唱团版本改编而来。该作品速度平缓，音量适中，均匀的时值使节奏流动平滑，这种演唱风格也同样源于索列米斯修道院合唱团，而索列米斯演唱传统开始于 1850 年代之后，因为此时修道院的僧侣们才开始改编被人遗忘的中世纪圣咏歌曲，但我们真正可以追溯得到的起始时间是 1904 年，这是那些僧侣们的承继者制作第一批圣歌唱片的时间。

我们听到的格利高利圣咏,仅仅和飞机有着一样长的历史,或者最多也只是和雨伞有着一样长的历史,这听起来可能很令人失望。我们想要从圣咏中得到更多的东西,作为最早用五线谱记谱的音乐,我们想让这种音乐代表1000年连续不断的历史的源头,通过这段历史,音乐元素被保留、发展或抛弃了。"耶稣圣诞歌"的旋律音域较窄,与文字语气相契合,属于圭多和他的前人所定义的第七调式,第七调式后来也被中世纪和之后的作曲家称为"混合利底亚调式",即在G音上建立的"白键"调式:G—A—B—C—D—E—F—G。这首圣诞人祭文的开头,调式中出现向上五度跳跃进行(G—D),音色顿时明亮起来,这个五度音代表了简单的频率比率(3:2),因而是最为协和的音程之一。该作品的结尾也意义非凡,一个调性的旋律必须回到那个调性的基本音级上去,或者说"结束音级",此处就是G音,这时音乐的走向显得有点上下跳跃的动机感觉,即G—A—G。我们知道这些旋律特点非常古老,所以,当它们出现在较晚时期的音乐中时,我们仍然把它们当作是中世纪音乐的代表,与索列米斯的古老乐谱研究者们来自同一个文化的德彪西,就是这种晚期音乐的例证。

16

但是,如果圣咏旋律的确代表了过去,我们也无法确定它们是否代表了过去的声音,即原始的圣咏演唱传统,因为显而易见,在查理曼大帝和他的神职人员将圣咏演唱标准化的同时,这些传统也在以同样的速度发生着变化,早已无法复原。一本来自9世纪的专著所描述的音乐,就有可能是"奥尔加农":歌者在演唱时分成不同声部,一部分歌者演唱圣咏,而其他人以五度平行声部演唱与圣咏歌曲相协调的旋律线条。另外,一种不同于"奥尔加农"的音乐早在10世纪就已经由拜占庭和伊斯兰教国家传入西欧,这是一种教堂管风琴和键盘乐器演奏的音乐,很有可能,这种音乐以持续音或者不同的旋律方式为圣咏歌曲伴奏。要不然这样的音乐在当时还能做什么用呢?

现代的圣咏演出很少会探索这些可能性,因为我们想要听到的,是由一支齐唱的唱诗班演唱的那种圣咏歌曲,听众在聆听圣咏时,内心的声音所体验到的是单一的时间、单一的传播媒介。另外,现代圣咏歌曲的复兴实际上是一种唱片现象,完全不同于音乐会圣咏演出。通过唱片这一媒介,即看不见的声音,听者似乎穿越了几个世纪,直

接听到了中世纪盛事时期大修道院的僧侣或修女们演唱的圣歌。听众通过这种方式得到了对圣咏歌曲的印象,自然不会去注意他们听到的是不是真正的圣咏,不会去证明圣咏的证据中是否有疏漏,或者说此时所听到的这种圣咏是不是一厢情愿的结果,但是,这种印象又非常令人信服,也可能并非完全不正当。一首圣咏歌曲就像9世纪教堂墙上的一扇拱形圆窗,这扇窗有可能是在9世纪修复的,后来又被修复过,但是,如果我们目不转睛地盯着窗看,我们就有可能穿透玻璃,看到窗户里面所有的光亮。

复兴早期音乐的活动开始于19世纪,但这项活动到了20世纪中期才有了长足的进步,1980年代进入成熟期。它让我们明白了学术研究在处理原始资料时的重要性,也让我们明白了想象力在原始资料缺乏时的重要性。想象式的音乐复原可以非常有效地再现完全失落了的世界,如古代冰岛神话故事的世界,因而在许多音乐语境中都占有一席之地。任何形式的音乐演出,任何形式的音乐聆听,都是一种抗拒时间蹂躏的英勇演练,一种向过去学习又让过去重现真实的演练尝试。 17



第二部分

度量时间 1100—1400

记谱使西方音乐有了记录音乐的方法,但是起初,记谱只用于记录一种音乐,即圣咏,当时的人们认为,圣咏产生于500年前或更早,他们记录圣咏的目的就是想用一种有效的方法让圣咏永存。早期中世纪圣咏源于具有永恒同一性的整体时间概念中,圣咏也明显地表达了这种同一性,与这种时间概念相一致,圣咏中没有时间度量,即没有节拍。后来,时间的度量出现了。随着时间度量的出现,第一批有姓名的作曲家和有具体创作时间的作品出现了。

圣咏和当时的其他音乐传统是一致的,都是自给自足的音乐,仅在一个调式体系中运作,不属于任何一个创作者(除了上帝),且以敬神为目的,但12世纪出现的新型音乐,就开辟了一条完全不同的西方音乐之路。度量时间是节奏记谱的开始——13世纪上半叶,远在欧洲之外的印度理论家娑楞伽提婆,也知道节奏记谱,[①]度量时间也是复调音乐的开始,这种音乐需要演唱不同旋律的歌唱者之间相互协调。无论是节奏记谱还是复调音乐的出现,都不只是局限于地中海与大西洋之间那片楔型地带:独立于欧洲音乐的巴厘岛加美兰音乐传统,将不同的时间流即快慢不同的时间流叠置起来,与早期西方

① 娑楞伽提婆(Sārngadeva, 1210—1247)是13世纪供职于印度宫廷的音乐理论家,他最重要的著作是《乐艺渊海》,共分七卷,书中对音乐律制、调式、曲体结构、作曲技法、歌唱法、器乐演奏、歌舞表演、节拍与节奏等诸方面都有论述。——译者注。

20 复调音乐有相似之处;许多撒哈拉沙漠以南的非洲民族音乐,也常常将不同节奏声部交错叠置,他们的方法完全异类于欧洲音乐,只有某些欧洲曲目例外(1950年以来根据14世纪风格创作的声乐曲和器乐曲)。但是,从12世纪至15世纪,欧洲人发现了让和声导出连续不断的音乐流动的方法,复调音乐便随之逐渐脱离了巴厘岛或中部非洲音乐所保留下来的那种不断重复的结构形式。

就像西方文化的许多源头一样,复调音乐这个音乐文化源头其实也是当时的人们对古希腊知识的曲解而造成的结果,提供这种知识的还是波伊提乌。[①] 波伊提乌对于和弦意义上的和声只字未提,他所传递出来的信息是古希腊人对作为主要协和音程的八度和五度并没有什么不满,中世纪音乐家们就是把这种八度和五度的和音用作了协和音程的模式(让音符得到协和音响的组合)。其实不协和音的组合、缺乏协和音响,都是必须的,因为这两种情况能够强化音乐对协和音程的需求。将一个不协和音程直接置于协和音程终止处之前,就会生成稳定的结束尾声,即终止式,这种终止式已经成为西方音乐不可或缺的因素。和声的力量从这个终止式往回延展,在每一个和弦和下一个和弦之间穿行而过,可以增强旋律中已有的方向感,即向最后一个音符上的休止处运动的感觉。这样一来,被度量的时间变成了具有明确目标的时间,音乐于是也可以模仿每一个人类灵魂向永恒行进了。

中世纪音乐也反映了人们是如何报时的。圭多的四线记谱法大约就出现在水钟重新从拜占庭和伊斯兰传入欧洲的时候,在水钟里的水渐渐注满容器的过程中,当水到达某一个层面时,僧侣们便知道该是做礼拜的时间了。阅读——无论是阅读圣咏歌集还是读取水位计——就这样取代了记忆和直觉。当时钟机械出现在巴黎圣母院开21 始采用齿轮转动机械方式创造音乐半个世纪之后,即13世纪中叶,

① 波伊提乌(Boethius, 480—524)是古罗马哲学家和政治家,著书卓著,其中《音乐的体制》(*De institutione musica*)是专门论述古希腊音乐理论的著作,该书对中世纪西方音乐理论的发展产生过深远影响。——译者注。

音乐和拍子的精确共时性有所丧失。沃林福德的理查德为圣奥尔本斯修道院制造的天文钟（1327—1336 年），[①]使每小时进行报时的时钟机械趋于完善，而这个时间恰好与开始于巴黎的节奏记谱趋于完善的时间相吻合，这种记谱方式让音乐有了自己的时间长度计算方法。

① 理查德（Richard of Wallingford，1292—1336）出生于英国的沃林福德，是中世纪著名天文学家和数学家。——译者注。

22

第2章　游吟诗人与管风琴师

圣咏的匿名性强化了其影响力:圣咏歌集不记录作者的名字,编年史中也只记录了少数作家的名字,被记录的作曲家的名字就更少了。因而,即便圣咏不是来自圣灵、并通过主教传递出来的声音,也至少看上去是一种发自超越个人的实体存在的声音。

但是,在我们今天所了解的圣咏中,也有一些作品具有极为强烈的个体性,如德国女修道院院长、传道士、预言家宾根的希德格(1098—1179)所创作的吟唱就是如此。希德格近来突然成为历史焦点,这在一定程度上使她变成一个极为引人注目的人物。希德格在莱茵河上的那一片小小地区生活了一辈子,她的音乐作品大多是圣咏,因为她从未走出过这一小片地区,这些圣咏也很快就被人遗忘了。但是20世纪末,随着基督教神秘主义的复苏和女性意识的开放,出现了研究希德格的学术性和猜想性书籍和希德格圣咏唱片,她的音乐开始受到广泛关注。的确,希德格从她所处的环境中一跃而出,跃得如此之远,以至于她所具有的真正重要的意义变得模糊难辨。她的音乐所展现出来的宽广音程和音域等特点,看上去极为出色,极具个性,但是,这些特点在她所生活的时代和环境里,也许非常平常和普通。毕竟,她并不是那个时代唯一一个兼做女作曲家的女修道院院长,更不是唯一一个赞美诗作者。圣维克多教堂的亚当,①

① 来自圣维克多教堂的亚当(Adam of St. Victor,约1080—1146)是中世纪著名诗人和作曲家。——译者注。

属于巴黎城外的皇室奥古斯特修道院，他所创作的赞美诗在当时受到更为广泛和持久的赞扬，因为这些赞美诗所包含的特点——强调重音的节拍和节奏——彻底改变了诗歌和音乐。在这一方面，亚当是与生活在法国南部的同时代作家并肩前行的，这些作家发现了一种新的音乐语言（古普罗旺斯方言）和音乐创作题材：爱情、渴望、哀悼以及歌曲创作的本体特征。这些作家用母语自称为“游吟诗人”，即找寻者，他们是属于王侯宫廷的诗人—作曲家，其中一些人本身就是王子，如阿基泰恩伯爵吉杨九世和普瓦蒂埃伯爵（1071—1129）等，吉杨的诗歌和一些不完整的乐曲片段流传了下来。还有一些游吟诗人以艺术为生，例如活跃于游吟诗艺术高峰期的三个人物就是如此：吉奥特·德·伯奈尔、阿赫诺·达尼艾尔和伯纳特·德·温特多恩。[1]这些游吟诗人是富有创造性的艺术家，他们歌曲中每一诗节的旋律都相同，演唱者被古普罗旺斯方言后人称为“游吟诗人”（joglars），也被法国北部的后人称为“游吟诗人”（jongleurs）。也许，游吟诗人并未真正行游四方（他们的传记表明，参加十字军是当时流行的活动，理查德·库勒-莱恩是一个较得人心的君主），尽管如此，他们的歌曲却必定是游遍四方了，因为在这些歌曲的影响下，其他地方也产生了同样的歌曲创作，尤为突出的是法国北部的游吟诗人（他们用法语创作诗歌，游吟诗人一词也用法语表示）和德国的恋诗歌手们所创作的作品，后者之所以被称为恋诗歌手，是因为恋诗歌手在文学上推崇骑士精神，或称骑士之爱，即对无法得到的女性所奉献的爱情。

爱的艺术是直接从游吟诗人那里沿袭下来的，而游吟诗人的创

[1] 吉奥特·德·伯奈尔（Giraut de Bornelh，约 1162—1199）是著名游吟诗人，他的名声一直延续到 13 世纪。阿赫诺·达尼艾尔（Arnaut Daniel，约 1180？—1200）是奥克语的称呼，他的原名叫阿赫诺·达尼艾尔·德·里布莱克（Arnaut Daniel de Riberac），是法国 12 世纪最著名游吟诗人之一，他出身贵族但穷困潦倒，他有 18 首游吟诗人歌曲流传至今，被认为代表当时法国游吟诗人音乐传统的杰作。伯纳特·德·温特多恩（Bernart de Ventadorn，约 1147—1170）是法国著名游吟诗人，他有约 40 首游吟诗歌流传至今，被认为是欧洲中世纪游吟诗人抒情诗歌的创作范例，尤其对后来法国北部地区游吟诗人诗歌的创作产生重要影响。——译者注。

作源泉，除了民歌和伊斯兰爱情歌曲以外，也可能还包括圣咏。游吟诗人的作品在诗歌层面上，将欲望与作为精神隐喻的礼拜仪式结合在了一起：一方面表达了在天堂获得快乐的欲望，另一方面也表达了想从一个受仰慕的女士（圣母玛利亚）那里寻求保护的欲望。在音乐层面上，游吟诗人的歌曲与圣咏也有关联，在游吟诗人歌曲出现之前的250年里，记谱只限于礼拜音乐，大约在1300年前后，法国游吟诗人和德国恋诗歌手开始使用记谱法来记录诗歌，那么他们的诗歌用同一体系的八个调式来记谱就不足为怪了，他们也很可能一直在用这种方法来创作，在不断多样化的音乐组成方式范围内进行创作。

24

吉奥特·德·伯奈尔创作的佳作《荣耀的国王》（Reis glorios）与《耶稣圣诞歌》（Puer natus est nobis）的开头部分完全一样，以上行五度音开始，但是，《荣耀的国王》的进行方式却完全不同，乐句的行进按小节拍线进行，乐句根据成双出现的押韵韵脚相互平衡，其结果就是构成了歌曲，而不再是吟诵。这不仅仅只是一种结构的变化，因为乐句结构为音乐提供了定义性的乐思，提供了让这些乐思进行变化的方法，继而也为音乐提供了塑造情感模式的方法。《荣耀的国王》中副歌句子“黎明将出现”（Et ades sera l'alba）渐渐进入尾声时，不仅完成了歌曲开始时的情绪调动动作，而且在完成这个动作时还带有一种释放感，音乐成为一种表达——它表达了歌词、情感和音乐自身的特性。虽然法国游吟诗人歌曲在20世纪再次登上舞台时，并没有像格利高利圣咏那样持续长久（法国游吟诗人歌曲最早是1960年代出版的，甚至在1930年代，此类游吟歌曲唱片就已经以专辑形式开始发行了），虽然我们无法得知人们最初是如何演唱游吟诗人歌曲的（更无法得知当初是否有乐器伴奏，当时小提琴、琉特琴和竖琴等乐器已经在西方家喻户晓了），但是，他们用乐谱记录下来的抒情语言，似乎直接把我们与8个世纪甚至更早的那些音乐家—诗人联系在了一起。

25

游吟诗人碰巧与另一种音乐——奥尔加农——同时出现，当时，教堂作曲家发展了奥尔加农技法，在巴黎圣母院教堂创作出长度空前且繁杂的音乐。早期奥尔加农总是有两个声部：一个声部由定旋律（男高音声部）担任吟诵旋律，另一个声部则围绕这个旋律线条进

行演唱(通常高于该旋律),常使用人们喜爱的曾被波伊提乌推崇的五度、四度、八度音程以及齐唱形式。朝圣中心康波斯特拉及位于通向该地必经之路上的里摩日的圣马歇尔修道院,都留存有当时的奥尔加农手稿乐谱(约1100—1160),这些手稿明显地记录下了当时即兴创作的方式(一直到15世纪,记谱可能都以记录为目的,而不是以规定演出方法为目的,但是,现代演奏者都将记谱理解为规定性的),增加的声部可以和吟唱一起按音符顺序同时进行,这种风格被称为"迪斯康特"风格。增加的声部也可以在每个音符上展现华丽装饰,多义术语"奥尔加农"表示的正是这种装饰演唱风格。在以上两地留存下来的乐谱中,两种风格或互相交替进行,或与纯吟唱交替进行。巴黎圣母院曲目中的早期作品也是如此进行的,被汇编成《奥尔加农大全》(Magnus liber)的巴黎圣母院曲目,有三本保存至今。大约在12世纪末,人们对吟唱表现出新的热情,这套曲目也随之被修订,从这些修订中可以看出,节奏推进了吟唱的发展,就像过去一样。在这之前,吟唱和游吟诗人歌谱都没有记录节奏,而这个时期,因为有了节奏,人们就可以用类似的块状的方式对拍子进行度量了。有了节奏,巴黎圣母院的作曲家们也可以像当时的石匠建造大教堂那样来构建音乐了。

似乎很显然,节奏来源于歌曲,因此,也来源于诗歌。节奏用六种模式表示,每一种都是短拍子、长拍子或两者一起按照诗歌韵律的方式构成反复音型,例如抑扬格的短长、短长音节组合(第二音型)。用这些音型可以创作乐句,最常见的是四个这样的音型组构而成的乐句,在长短句和音型上,这些乐句与许多吟诵诗歌和拉丁文赞美诗类似。类似规模的元素也构成了人类语言的基本结构,构成了中世纪巴黎音乐文化,构成了诸如中部非洲俾格米人文化这样遥远的音乐文化的基本结构。这些结构元素明确表明,它们与人类大脑所能领悟的最小的单位整体是相一致的。四小节乐句之所以可以在西方音乐中传扬几个世纪,就毫不奇怪了。在巴黎圣母院,乐句常常是成对的,这与诗歌对句中押韵的两行相吻合(这种成对的乐句构成方法在西方音乐中一直不可或缺),与此同时,吟唱以极其缓慢的速度向前进行,每一个音符穿过几个跳动的乐句和成对的

26

乐句，这种跳动位于每一个小乐句开头，与一个协和音程构成偏离关系，最常见的是五度音程，或在三声部或四声部中，在五度基础上再加入一个八度。

在现代人听来，这种和声刻板生硬，犹如白色火焰，使巴黎圣母院的奥尔加农有一种强烈的紧凑感和古老意味，但当时人们并不能听出这种紧凑感和古老意味。我们对这种音乐的了解，主要来自被学术界称为“佚名第四”的理论家的专著，[1]该专著可能出版于13世纪70年代，大大晚于此处所述的发生在圣母院的音乐活动，以论述节奏型和节奏记谱为主，而且也探讨了音程的协和问题，还传递了这样一个信息：后来在意大利歌剧的爱情二重唱中运用得相当流畅的三度音程，当时除了在英格兰外（这时期的英格兰音乐几乎都没有留存下来，中世纪的许多音乐也是如此），都被视为不协和音程，而六度音程则更被认为是“糟糕的令人生厌的不协和音程”。

27

“佚名第四”也谈及了巴黎圣母院的作曲家，尤其是莱奥南和其继承者佩罗坦，专著认为，后者是两首最早的四声部奥尔加农歌曲的曲作者，这两首作品是四声部织体中最早的两例（四声部织体后来成为西方音乐另一个约定俗成的创作标准），且都是圣诞季节的弥撒升阶歌（弥撒仪式中介于使徒书的经文和福音之间的部分），作曲时间是12世纪末，两段圣咏的名称分别是《将看到》（Viderunt omnes）和《亲王就座》（Sederunt principles）。这两首作品规模宏大，演唱一遍需要15分钟，对于当时根本没有听过任何同类作品的人们而言，演唱效果一定令人震惊，演出时，受过演唱新技能训练的独唱者，在其他声部的衬托下单独演唱一个声部，这种演唱声音的出现是突然之间的事情。另三个添加声部紧密配合，一起用一种生动而有节奏的律动围绕着原音符的低吟进行着，它们所创造的效果，就好比在全部

① 圣母院乐派代表人物莱奥南（Leonin，约1135—约1201）和佩罗坦（Perotin，约1170—1236）的音乐创作为后人所知，但人们对他们的生平了解甚少。在他们两人相继去世一百多年后，13世纪后半叶，一位英国学者（其姓名已无从考证）在巴黎大学著书，其中提到有关巴黎圣母院这两位作曲家的资料。为此，西方音乐史上把这位英国学者的论著称之为Anonymous IV，即“佚名第四”。——译者注。

是吟诵文字中出现的加有颜色的首字母一样鲜明。

所有的证据(包括"佚名第四"的作品)表明,奥尔加农是通过在两个层面添加声部的方式写成的:先在原有吟唱的基础上,写出一个与奥尔加农线条平行的旋律声部,再在这个旋律基础上,添加另外两个声部。同样,从拍子进程的角度上看,这种作品会被视为各个片断的连续进行,每一个经文的词都有一个独立复调的克劳苏拉,每一个克劳苏拉都由更小的片断组成,[①]因而使基本的吟唱曲调的每一个音符都形成一个小旋律片段。那么,从形式上看,这种作品是在几个方面上的序进:即从节奏单位、乐句、动机,到完整的弥撒升阶歌等方面的序进。

这种逐个和反复进行的结构,在和声功能的作用下,有力地向前发展,乐句结构内部如此(通过每一对相似和声进行,也通过不断环绕着纯五度音程进行发展),乐句终止处也是如此。当乐曲尾部结束时,歌词强有力地落在最后一个音符上,就具有了戏剧性的结束效果。奥尔加农音乐尽管是一点一点地、一行一行地创作而成,但是,正如"佚名第四"在一定程度上所证实的那样,奥尔加农表明,作曲家在创作时对整体的音乐织体和音形是完全了解的,为此,他们才能够创造出在和弦进行中产生反复和变化的技法,或在旋律模式中展开重复和变化的游戏,掌控诸如声音之间的材料交替这样令人愉悦的音乐效果。 28

自从中世纪音乐在19世纪被发现以来,佩罗坦的四声部奥尔加农所具有的杰出品质一直备受认可,但是,直到20世纪,佩罗坦的音乐才与演出结合,重新具有了生命力。1930年,德国学者鲁道夫·费克尔出版了一本根据圣咏曲调改编成交响乐队乐谱的书,1970年代,人们开始录制与圣咏原素材更为相近的唱片。这些都把几个世纪的时间大大地缩短了,佩罗坦也变成了一个与斯特拉文斯基同时代的共事者,完全可以被我们当代人理解了,而作为一个作曲大师,佩罗坦的技巧——欢快的反复乐句、和声转换和瞬间的不协和效

① 克劳苏拉(clausula)是指用在迪斯康特风格写的圣母院复调圣咏,它的原义是"句子"、"段落",即礼拜仪式音乐中的一个独立段落,它通常夹在花唱式奥尔加农中间。——译者注。

果——也出现在史蒂芬·莱奇的音乐当中。[①]

在西方音乐史这一更为庞大的历史行进过程中，佩罗坦的作品也占有一席之地，其原因不仅仅是因为他开拓了对称乐句和四声部对位技法（四条旋律同时进行时，声部间音符点对点的对应关系）。他的作品表明，正如大部分西方音乐一样，在谱纸上进行创作的作曲家和必须担当读谱人的演奏者之间是有区别的。另外，记谱也不仅仅是音乐的中立媒介，作曲家将自己的印迹直接留在了被创作的音乐中。讲到这里，就出现了西方音乐中的另一个宏大主题：在记下可以被听到的东西（事实上或想象中）和听到可以被写下来的东西两种行为之间的对话，耳与笔之间的对话。吟唱、游吟诗人歌曲和早期奥尔加农的记谱，很有可能仅仅是教授、记录和传播存在于人们头脑中的音乐的一种辅助方法，但佩罗坦的音乐结构，如果不是采用写在纸上的方法，是根本不可能创作出来的。我们可以想象，当时的歌唱者是通过眼前摆放着的乐谱，学会或许还要演唱这些音乐结构。这些音乐结构在产生声音的方法上——有规律地回到五度八度间的协和音响上或在诸如歌唱时声音交换的细节上——也给人一种写在了乐谱上的感觉，在这些方面，视觉模式也就变成了听觉模式。

29

这种音乐结构的炫彩性，或许是它们的难度所在，似乎令模仿者无从入手。多部乐曲集和专著如"佚名第四"等都证明，巴黎圣母院奥尔加农一直流传至13世纪下半叶，原始的巴黎曲目及作曲法则，在西欧广为人知晓，但是，像《亲王就座》和《将看到》这样规模的作品再也没有出现过（除非已经丢失）。到13世纪末，奥尔加农的大浪潮似乎已经过去。随着它的远去，奥尔加农的节奏模式也被新的体系所替代。新的替代体系的创造者是与"佚名第四"同时代的理论家——来自科隆的佛朗哥，佛朗哥的体系用音符取代了纽姆符号，可以用符号表示度量的方式记录更多的节奏型，即记录长音符是否可被分成两个或三个

① 史蒂芬·莱奇（Stephen Reich，1936— ）是美国简约主义音乐流派的代表作曲家之一。简约主义音乐（minimalism）是20世纪60年代出现于美国的一种艺术音乐创作风格。——译者注。

更小的音值单位,这些更小的单位是否再被分成两个或三个比之更加短小的单位。三分法被认为是比较完美的,因为人们可以把它与三位一体联系起来,但是,不完美的分割法也用来表示对比。另外,在整个13 世纪,三声部旋律一直是作曲标准,使得多种和弦和终止式总是将音乐引向在当时继续无所不在的八度加五度的协和音程之中。 30

在这一个世纪里,作为最为通用的复调音乐形式,奥尔加农被经文歌所替代,经文歌也成了奥尔加农的直接传承者。奥尔加农要求歌唱者在整个具有相当长度的华彩句持续的过程中或在音符跳跃的过程中保持同样的元音发声,也许是为了使这种音乐更加有趣或更加有纪念性,人们开始给它的旋律加上歌词:这样就产生了 12 世纪的孔杜克图斯的音乐类型。在孔杜克图斯音乐中,演唱同样歌词的多至四条迪斯康特风格的声部线条,是在独立于定旋律的基础上创作而成的。经文歌就是这样诞生的。在经文歌中,多声部音乐的一个片段可以说是独立存在的,这些片段的声部不同于定旋律,而是带有全新的歌词(这种风格的音乐由此得名,其名称来自拉丁语 motetus,意为"带词的")。此处所描述的就是"定旋律声部"技巧的基本内容,换句话说,定旋律声部被视为一首"固定不变的歌",然后再加入其他声部,为配合这一声部,其他加入的声部是按照对位法的规则创作而成的——直到 15 世纪,这种方法都是音乐创作的基本手法。

经文歌作曲家比特鲁斯·德·克鲁斯进一步发展了佛朗哥所使用的节奏记谱,这种节奏记谱,使 13 世纪的经文歌作曲家,能够创作两个速度较快而更为灵活的声部,并加入较慢的定旋律声部,三个声部仍然都在同一个音域之内。虽然多数 13 世纪的经文歌歌词是拉丁文(13 世纪末,法语经文歌歌词越来越多),且多产生于教会圈内(教会界人士必须具有音乐素养和知识),经文歌却并不是为礼拜仪式而作的:经文歌歌词可以是世俗性的,也可以是宗教性的,歌词意义因玩味两个不同歌词文本间的关联性和冲突性,玩味两个文本之间的关系对定旋律声部的反讽性,而常常具有模糊性和复杂性。对这些错综复杂并难于理解的作品在什么情况下或者以什么方式来演唱和被欣赏,我们几乎一无所知,我们现在只是倾向于把这些经文歌作品视为纯声乐作品和艺术品,就像我们对待奥尔加农一样。原先 31

的语境已经不复存在，取而代之的是音乐厅、专家演奏团体和唱片集这样的当代语境，这是许多音乐面临的境况。

这一时期的其他歌曲，就像游吟诗人歌曲一样，都是没有配伴奏的歌唱形式，为这样的歌曲伴奏，即兴乐器伴奏是比较合理的。许多这样的歌曲——在这一点上，这些歌曲与游吟诗人因个人情趣所致创作而成的作品并无二致——反映了大众的宗教和非宗教热情。典型作品包括汇集了四百多首歌曲、根据西班牙智者阿方索十世（1221—1284）指令编纂的《圣母玛利亚歌曲集》（Cantigas de Santa Maria），该歌曲集收录了13世纪早期毕威斯的《丹尼尔戏剧》中的圣咏歌曲（这些歌曲对20世纪出现的中世纪音乐的复兴尤为重要）；本尼迪克特博伊伦的巴伐利亚修道院持有的一批喧闹的拉丁文歌曲，这批拉丁文歌曲被19世纪的编者称为《布兰诗歌》（Carmina burana）；[①]意大利城市里的中世纪祈祷歌；还有为数不多的一些珍贵的英国歌曲，其中最为引人注意的是《凡人可望长生》（Man mai longe lives weene），歌曲表达了对卑微人世的哀伤。活跃于1270—1280年间的亚当·哈勒，与游吟诗人比较接近，是法国最后几位游吟诗人之一，[②]创作了一部由歌曲组成的田园剧《罗宾和玛里昂》（Le jeu de Robin et de Marion），而德国游吟诗人演唱传统持续的时间则稍长一些，一直延续到恋诗歌手佛朗罗布（1318年逝世）的时代。[③] 那时，革命又临近巴黎了。

---

① 1803年在巴伐利亚南方一个叫博伊伦小镇上的修道院里发现了11—13世纪的240多首佚名圣咏歌曲和宗教歌剧歌词，歌词为中世纪拉丁语。19世纪初，德国学者约翰·安德烈亚斯·施梅勒（Johann Andreas Schmeller, 1785—1852）对这些歌曲进行了整理，因无法确认这些词曲作者姓名，而定名为"布兰诗歌"（Carmina Burana），并在1847年出版了《布兰诗歌：来自本尼迪克特教团的歌》。该歌集现存巴伐利亚国家图书馆。——译者注。

② 亚当·德·拉·哈勒（Adam de la Halle, 1245？—1285？）是法国中世纪晚期著名游吟诗人，但不同于大都为骑士游吟诗人的前辈们，他出身中产阶级，创作的世俗题材的抒情诗带有讽刺意味而且喜剧情调甚浓，代表了法国北方地区游吟诗人歌曲艺术的最高成就。——译者注。

③ 海因里希·佛朗罗布（Heinrich Frauenlob, 1260？—1318）是德国游吟诗人，即恋诗歌手。——译者注。

第3章 新艺术与那喀索斯的时钟

菲利普·德·维特里(1291—1361)是当时最为才华横溢的文人之一,后来成为法国国王让二世的顾问,著有标题极为大胆的音乐专著《新艺术》,[①]同之前的著作不同,这本专著使用了节奏记谱法,并因此而具有新颖性和恒久性。但除此之外,音乐领域的一种全新精神在当时已经崭露头角——音乐以前所未有的方式,一方面与数学,另一方面又与情感表达相结合(两者是毫不对立的音乐发展方向),开始有了一种全新的优美音调,一种更为宽广的形式范畴:一首13世纪的经文歌仅持续一两分钟而已,而维特里和他的继承者们所创作的经文歌,则可持续两倍甚至三倍的时间长度。在音乐史中,这一创作潮流一直延续到14世纪,甚至更长时间,维特里专著的标题被用来表示这一潮流就显得格外恰如其分。

在纯节奏创作上,维特里一方面保持了原先的有量记谱法体系,另一方面,通过符号的运用,明确了各个不同时值的记谱方法,这些时值包括二分音符、全音符、二全音符、长音符。维特里所使用的音

① 菲力普·德·维特里(Philippe de Vitry, 1291—1361)是法国作曲家和诗人,1322年前后在巴黎著有《新艺术》(Ars nova),新艺术相对于13世纪中世纪盛期圣母院乐派哥特式音乐风格和恪守完全有量记谱法的"古艺术"(Ars antiqua)。维特里在音乐创作中提出新的复调作曲技法和记谱法,打破了以前对二拍子的偏见,提倡运用二分法划分音乐时值的新观念,抛弃守旧的多语种歌词,主张只采用一种语言,使各声部间的结合更为融合贴切,并且还运用了"伪音"、音程特点的和声、终止音等手法。——译者注。

符符号是我们今天所运用的符号的原型，当今这些音符表示为八分音符、四分音符、二分音符和全音符。这些符号一旦被固定下来，拍子的模式就立刻出现了变化，多种多样的节奏细节也可以被记录下来。这些变化，是维特里所创作的一部分经文歌的特点，维特里的才华也体现在这些经文歌中。维特里常常把讽刺作为主题，他创作的音乐—诗歌寓言《褐马传奇》正是如此，这首作品在当时算是比较长的一部了，归于这本寓言集名下的一些经文歌，可能也是维特里的作品。较维特里年轻的同时代人纪晓姆·德·马肖（约1300—1377）留给我们的作品，在数量上更多一些，马肖也与法国宫廷有关联，但他选择远离巴黎，40岁便引退，到兰斯作了教士。在那里，马肖领导一些人将自己全部的音乐作品汇编成册，这些装帧精美的乐曲集，使得他创作的100首抒情歌曲、23首经文歌、19首行吟歌或长叙事诗、一部弥撒曲得以流传，他也因此而成为下一个世纪的作曲家杜费之前最为人熟谙的作曲家了。也正是因为如此，马肖的作品在中世纪音乐复兴运动中举足轻重。从19世纪开始，各种音乐史都引用了马肖的弥撒曲，1936年，其中的一部分还被录制成唱片。从1950年代开始，他的其他所有音乐作品又成为研究专著、学术期刊和唱片录制的对象。他的音乐因为广为传播，在之后的六个多世纪中，对斯特拉文斯基（他创作的弥撒曲）、奥利维尔·梅西安和让·巴拉凯等作曲家都产生过重要影响。哈里森·博特维斯尔和盖奥尔吉·库尔塔格等人对马肖的音乐作品重新作了编配。

这些音乐同行们，虽然生活在远离马肖的年代里，却对他很有兴趣，其原因，至少在一定程度上，是因为马肖在处理节奏的方式上果敢而坚决。他的节奏，作为一个音乐要素与和声结构相互缠绕，但并不与之流畅融合，而是以自己的方式发展。这种方法，马肖是从13世纪的经文歌里学到的。那时的许多经文歌都反复重复定旋律声部的吟唱部分，给其他声部以足够的时间来表达它们必须表达的内容，但是，这种重复是根据不同速度的节奏型来进行的，例如，在他题为《坚信希望——甜美的玫瑰：为两首附加声部经文而作》的经文歌中，被称为“克勒”的圣咏旋律出现四次，但是，是以依附于一个节奏模进（也称“塔列亚”）的方式出现的，这个模进节奏被重复了六次，后三次的重复

是以较前三次重复加快两倍的速度进行的。在第二个“塔列亚”进行到一半的时候，“克勒”再次进入，两者仅在“克勒”第三次重复和“塔列亚”第四次重复开始的时候才同时进入，此刻，定旋律声部（但不包括其他两个声部）速度加快。这种技巧被称为“等节奏”，即在不受旋律音符数量的影响下重复节奏型，对作品的所有声部都有影响，就像马肖的弥撒曲《信经》结尾部分都要出现“阿门”的乐句一样。

这部被马肖本人题名为《我们妇人的弥撒》（Messe de Nostre Dame）的弥撒曲，是弥撒仪式中必须吟唱的一段音乐，表述集体向上帝祈祷、赞美上帝以及忠信上帝等礼仪过程，这些吟唱礼仪按先后顺序包括《慈悲经》、《荣耀经》、《信经》、《圣哉经》、《降福经》（被当作应答颂经来处理）、《羔羊经》，以及最后应答解散会众时所吟诵的“仪式结束，你们离开吧”一语的应答短诗，除最后一部分以外，前五部分构成的套曲结构是15世纪中期至16世纪末的作曲家们常用的最为重要的音乐形式。但是，马肖的作品比其他作曲家的作品要早得多（除在《巴塞隆纳》和《图尔奈》中的几首用完全不相干的部分组合而成的弥撒曲外），他的弥撒曲也非常浑厚、辉煌。就像早于他一个半世纪的佩罗坦的作品一样，马肖的音乐也是为四个男声声部而作，但马肖的四声部只有两个不同的音域（男高音和男低音，或者也极有可能是对位男高音和男中音，因为我们无法确定其作品的音高标准是什么），这样一来，和弦也因此而丰满了许多，当然，他主要还是使用八度加五度的协和音响。但马肖并没有采用在多少有些相似的小循环中进行的和声，他的和声力度更强大，跨度更宽广，但又不易被觉察，包括后来被称为小三和弦的邻音符向一系列强有力的终止式进行也是如此（例如，这样就可以从升C－E－升G到D－A－D过程中得到解决）。这种在当时通用的终止式，既强调了《荣耀经》和《信经》中的短小片断，也表现了较长的部分。在强调短小片断时，四个声部大都同时吟唱经文，一个乐句跟着一个乐句进行；在表现较长的部分时，最短小的经文片断的巧妙构成就为等节奏和对位发展创造了机会，《荣耀经》和《信经》的尾部出现的“阿门”就是这样处理的。

马肖的经文歌在风格上非常相似，他的大部分经文歌都有等同的节奏，至少在定旋律声部中是这样的。但是，他的弥撒曲中较长的

花唱式(即每一个音节上配有多个音符)在经文歌中被附加声部中出现的经文所替代,这些声部所吟唱的非主声部的经文很接近于上一世纪经文歌中的经文吟唱方式。马肖时代的经文歌,甚至马肖创作的某些以宗教为题目的拉丁语经文歌,与之前的经文歌一样,都不属于礼拜仪式的宗教体裁。经文歌中的经文通常是用法语吟唱,最通常的法语经文主要是游吟诗歌诞生之后出现的世俗歌曲所涉及的题材,如爱情、忠贞诺言、分离的煎熬、忘恩负义所带来的痛苦等。但是,在马肖的经文歌中,当终止式由于多声部音乐的延伸而被延迟解决,并与强烈的不协和音进行交织的时候,音乐所表达的情人的决心和苦痛就变得异常强烈。与此同时,每一首经文歌中构成的多个声部(最常见的是把两个音域大致相同的声部放在低音定旋律声部之上),准确表现了人物内心不同声音之间的争执。例如,在马肖创作的一首用和声表现悲伤的经文歌《妇人,我就是有着温柔心肠的贵族》(Dame, je suis cilz—Fins cuers doulz)中,当两个男子得知他们所钟爱的某位女子无意于他们而他们也无望接近该女子时,两个声部的演唱准确地表现了他们的绝望情绪,虽然两人只有死去才肯罢手,但是,两人中只有一人敢于对女子的回心转意抱有希望。两男子的区别并不只是通过作曲家的诗词来展现,两个声部中有一个稍显乐观的声部,在音乐表现上也更为轻快活泼,音乐将其诗词与歌唱声部密切配合,以此对诗词做出描述,或使一个声部应答另一个声部,或使一个声部继续另一个声部的乐思。在这首经文歌中,就音乐本身而言,韵脚和韵律体现出来的诗歌结构,与音乐所采用的应答形式相比,并不是那么重要了。

36

马肖在创作其他歌曲时,沿袭了游吟诗人的创作方法,使乐句适用于诗歌而不是忽略诗歌的结构,这种方法在以下三种类型的歌曲中尤为明显,并成为下一个世纪"固定格式"(formes fixes)的旋律歌曲:叙事歌、回旋歌和维勒莱。① 马肖的叙事歌和回旋歌与他的经文

① 维勒莱(virelai)指中世纪法国世俗歌曲的 Abbaa 结构形式。其中 A 代表叠歌段落,b 代表诗节的第一部分加重复,a 代表诗节的最后部分。——译者注。

歌一样，是为三个声部而创作的。但是，叙事歌和回旋歌常用的乐句结构与经文歌不同，更加突出优美的歌唱，从总体上而言也更加表现出花唱式特点。维勒莱多数是音节式的（一个音符唱一个音节），因此也比较独特，另外，作为不带诗词的旋律和没有附加声部的维勒莱，大都直接回归到一些古老的歌唱传统，有些还采用了民歌曲调，这些曲调或轻快活泼（如《当我回心转意的时候》Quant je suis mis au retour），或思恋绵绵（如《然而你或许离我太遥远》Comment qu'a moy lointeinne soies）。

马肖多才多艺，对自己的成就颇感自豪（所以，他很在乎音乐演唱效果），在当时，他也是一个颇受青睐的作曲家。马肖逝世后，比他年轻一代的法国最伟大的诗人欧斯敦·德尚创作了一首叙事诗以为纪念，当时并无名气的作曲家安德鲁为该诗谱曲，马肖之前的作曲家从未受过如此待遇（但是这在马肖之后倒并不稀奇）。意大利作曲家安东尼洛·达卡萨塔·马肖还为已逝的马肖曾经创作的一首诗歌谱曲，这说明，马肖的作品在当时的确流传广泛，也广受好评。他的影响在他之后的作曲家索拉格（同其他作曲家一样我们只知道他的姓）作品中体现得非常明显。[①] 在索拉格的笔下，马肖的音乐风格几乎发展成令人陶醉的和声境界，当然，索拉格很有可能就是他的学生。14世纪晚期的许多作曲家，即便并非马肖的直接传承者，也至少延伸了已经被马肖推至完美的“新艺术”所包含的可能性。“新艺术”的音乐中心不仅包括法国南部，也包括意大利和西班牙的边界地区以及塞浦路斯岛，在这些地区，人们对马肖音乐的了解，已经达到了西欧文明所能及的最大极限。

37

在这一时期的音乐家中，比较突出的是弗洛伦丁·弗朗切斯科·兰蒂尼（约1325—1397），因为他留存下来的作品数量大、种类多。但是，他的绝大多数作品都是两声部或三声部的意大利歌曲，其

① 索拉格（Solage，约1360—1410）是中世纪法国作曲家，身世不详，但有资料证实，索拉格创作的歌曲大都为法国宫廷皇室家族而作，属于法国14世纪晚期上层阶级文化圈里盛行的“矫饰艺术”风格。——译者注。

中许多歌曲有点类似于舞曲，节奏具有跳动性，但更多的歌曲在节奏上并不规则，同时又非常流畅。兰蒂尼很可能从与马肖同时代的意大利作曲家所使用的法国“新艺术”形式中学到了这种节奏风格。包括雅格布·达博洛尼亚和洛伦佐·达佛罗伦萨在内的这些意大利作曲家，在用旋律与和声细节直接配合诗歌表达等方面，与马肖有所不同，他们所运用的方法是两个世纪之后才出现的牧歌的先声，例如，在拉蒂尼的歌曲《你更加的妩媚可爱》(Quanto piu caro faj)中，作品主题反映了燃烧着的火的意象，而颤音则像闪烁的火焰那样唱出了这个主题，诗词中的“决不”采用装饰的长音演唱，音乐似乎永无休止般地在歌唱。

同样能够表明文艺复兴已经到来的还有以下两个元素：14世纪晚期意大利和法国作曲家的歌曲，越来越多地使用完整的三和弦（含有三度和五度音的和弦，例如，D－F－A或F－A－C和弦，这种和弦是17世纪以及17世纪之后大小调体系的基础），也越来越多地用一个复调声部模仿另一个复调声部正好演唱了的部分。两者都并非全新元素，三和弦曾偶尔出现在佩罗坦的作品中，而非常直接的模仿对位法——几个声部轮番演唱同样曲调而形成一个回合——至少可以追溯到13世纪中期的英国歌曲《夏天来临》。就在那个时期，作曲家已经开始使用和声和对位手法创造流畅音乐的展开，使音乐内容具有音响化的起因和结果，在当时的美术领域，这种思路也开始引领绘画艺术。

38

兰蒂尼出现在热爱艺术的佛罗伦萨意义重大。他是油画家雅格布·达卡森蒂诺的儿子，如果不是在小时候因为天花而双目失明的话，他很可能就会步父亲后尘而从事绘画。兰蒂尼是一个公认的管风琴大师，所以，据推测，他应该先是在管风琴上进行创作，然后再请助手将自己创作的音乐记录下来。讲到这里，就出现了当时什么样的人才具有音乐识读能力的问题。虽然神职人员所接受的训练（16世纪以前大多数作曲家都是如此）包括识读圣咏歌谱，但是，大多数人都不大可能具有或接受解读马肖或兰蒂尼作品中的节奏细节等的能力，当时的歌唱者们一定都是一些罕见的歌唱大师，器乐演奏者们也一样，因为他们演奏的内容并不局限于喧闹舞曲，也包括复调音

乐，而这些器乐演奏者演奏的一些喧闹舞曲也保留至今。

1400 年左右，能够表演法国南部和意大利北部高难度音乐的称职音乐家肯定更加寥寥无几，这种音乐就是现代人称之为“矫饰艺术”(ars subtilior)的音乐。20 世纪 70 年代，这些曲目首次复兴，其奇异节奏引起人们的特别关注，人们因此把这种音乐和 70 年代最为新潮的音乐相提并论，例如，人们较为极端地认为，马修·达佩鲁贾的叙事歌《最为美好》(Le greygnour bien)，其音符长度极其微妙，因此与皮耶尔·布列兹的音乐极为接近，另外，其每一部分具有独立性，因此又与康伦·南卡罗的作品相近。此时，那个久远年代发出的音响，就像更早期的马肖的音乐一样，听起来那么具有现代感，直到现在也是如此，只是，人们解释其现代感的方法发生了变化而已。演唱新潮音乐的合唱演员必须具备一定素质，但随着专门演唱中世纪歌曲的合唱乐团的增多，表演中世纪歌曲的演唱者的抉择能力、背景、经历以及推测能力的重要性也日益凸现出来。尽管马修·达佩鲁贾——还有现在的布莱恩·芬尼豪赫——将记谱做得详细而精确，他们的音乐还是需要通过演出来获得生命力。的确，给音乐过多的规定，即乐谱标示给我们的远比我们能够领会的要多得多的时候，音乐反而可能在实际的演出中更加灵活，而不是更加死板。通过复杂的机械方法用多种声音传达意义的音乐，即使诞生于久远的过去，也可以直接与现在对话。

39

即使是在“矫饰艺术”曲目中，马肖的叙事歌曲也算得上是异乎寻常了，而且格外地优秀，尽管如此，它也仅仅是 15 世纪早期色彩斑斓的音乐世界中的一支奇葩而已。那时，音乐已经不满足于行与行之间的协和音和模仿手法了，音乐已经在其他方面迈开了走向文艺复兴理想的步伐：旋律线条之间的流动变得愈发连贯均匀，多声部部分在速度和节奏细节上愈发相似，音乐形象对节奏、诗词的声音和意义的反应更趋活跃。但是，不同的作曲家在这些方面的发展并不同步，整个艺术进程犹如一首晚期的新艺术复调音乐作品。保罗·达·佛罗伦萨(约 1355—1436)的歌曲出自兰蒂尼的传统手法，也同样既包括了舞曲也包括了柔和而富于表现力的曲目，不同声部的旋律流动轻松自如，目的很明显：这些旋律以流畅的模仿手法穿梭进

40

行，赋予诗歌以生命力。但是，所有这些仍然没有跃出佛罗伦萨出生时，也就是马肖全盛时期的和声领域。英国作曲家皮卡德为时人所知的作品，只有《奥尔德霍尔藏稿》（约1415—1421）中的两个弥撒曲部分，这部内容丰富的宗教音乐作品集，有可能由亨利五世的兄弟克拉伦斯伯爵托马斯编辑。皮卡德是协和与不协和和声大师，他的弥撒曲大多由三和弦组成，声部之间的模仿效果令人叫好，但是，他所采用的跳动节奏以及各个声部作用之间明显的无关联性（有些声部行进得快，有些则慢），更像是回到了13世纪甚至12世纪。

这两个作曲家所表现出来的另外一个模式化音乐元素来自民族传统，保罗把歌唱、歌词和旋律带入互相爱抚的境界之中，具有纯朴的意大利风格，而皮卡德则表现了一种英国式的坚实感和幽默感。这些具有民族风格的特点都通过融合的方式得以保存下来。音乐早就通过记谱形式得以流传，吟唱、巴黎圣母院的复调音乐以及“新艺术”风格，都是如此。但是在这个时期，作曲家自己开始旅行了，当年的马肖只不过是波希米亚国王让·德·卢森堡手下毫不起眼的小秘书而已，而他的后继者们则因为有非凡的音乐才能而被邀至国外。约翰内斯·奇科尼亚大约在1370年出生于比利时的烈日地区，[①]成年后，他的大部分时间是在罗马度过的（直到1390年代），后又居住在帕多瓦，1411年逝世于此。从低地国家到意大利，这条由奇科尼亚踏出的音乐创作道路，在之后的两个世纪中成为另外一些作曲家如杜费、若斯坎和拉索的行走路线。与这些作曲家一样，奇科尼亚精通多国语言，用两种语言创作歌词（意大利语和法语），融合不同民族的音乐传统（在他的作品中有法国“新艺术”风格，意大利特色的曲调和表现力），他的作品甚至远扬波兰，在他离世长达半个世纪之后，他的歌曲《美丽的玫瑰》（O rosa bella）仍魅力不减，因为作曲家们不断地对这部作品进行改编，还有人将它改编成了弥撒曲。如果说这

41

① 约翰内斯·奇科尼亚是新艺术时期来自尼德兰地区的著名作曲家，创作了大量不同体裁的宗教和世俗音乐作品，他的音乐作品带有意大利特征，但保留下来的甚少，属于“矫饰艺术”风格。——译者注。

部作品使得奇科尼亚成为佛罗伦萨乐派的代表的话，那么他的帕杜拉和威尼斯风格的经文歌则提前映照了两百年之后才结下硕果的威尼斯地区的音乐，创造这颗果实的作曲家就是乔瓦尼·加布里埃利和克劳迪奥·蒙特威尔第。

也许，与奇科尼亚相比，保罗·达·佛罗伦萨的影响更加久远，像奇科尼亚一样，佛罗伦萨也是一个教士，是圣本笃修会修士，后升任修道院院长。然而，他创作的音乐却是清一色的世俗歌曲，歌曲《不再痛苦》(Non piu'nfelic)表现那喀索斯惶惑的凝视，[1]其音乐紧张而稳定，在静止和声的背景中，乐句在快速的音阶走句的涟漪之间进行，音乐自身仿佛是映有倒影的一潭池水，当音乐以模仿形式逐句出现时，旋律音型犹如水中涟漪被相继映照出来，对歌唱效果的精心处理——无论是让歌声持续回荡，还是让歌声在无声无息中倾泻而出——将人带入了这个映像之中，这种音乐效果明确无误，就好像那喀索斯的躯体倒映在镜子般的水面上一样。把所有这些——稳定性、色欲、平静——加在一起，我们了解了六个世纪后出现的一位名叫萨尔瓦多·夏利诺的意大利作曲家。[2] 当然，现在演出保罗作品的演员或许还是生活在夏利诺发出声音的那个世界里，他们有时演出的或许就是夏利诺的音乐。无论如何，中世纪音乐并不会停止于21世纪，这已是一个不争的事实。

保罗虽然只是一个修道士，却在遗嘱里留下了遗产，遗产中有一只台式钟。那时，时间正走向家庭化。

---

① 那喀索斯(Narcissus)是古希腊神话中的俊美少年，因拒绝回声女神的求爱而受到惩罚，死后化为水仙花。——译者注。

② 萨尔瓦多·夏利诺(Salvatore Sciarrino, 1947—)是意大利倾向古典音乐风格的先锋派作曲家，少年时期对视觉艺术发生浓厚兴趣，12岁时转学作曲，基本上是自学成材，擅长采用不协和音响和声效果，善于创造新奇的乐器演奏技法，他主要创作室内乐包括木管重奏和钢琴奏鸣曲，还创作了几部歌剧，其中有影响的包括《冰冰》(Da gelo a gelo)、《无限黑》(Infinito nero)和《马克白》(Macbeth)。夏利诺曾在欧洲几所音乐学院任教并教出了几个重要作曲家，其中最著名的当属意大利女作曲家露西娅·洛克迪(Lucia Ronchetti, 1963—)。——译者注。



第三部分

感悟时间 1400—1630

直到 1855 年，术语"文艺复兴"才出现（由法国历史学家儒勒·米什莱创造），但是毫无疑问的是，15 世纪人们就已经意识到，他们所经历的正是一个重生的时代，正如理论家约翰内斯·廷克托里斯（约 1435—？1511）在一本出版于 1470 年的专著中所说，"我们的音乐所包含的可能性增多了，这种令人称奇的现象催生了一种新的艺术，如果我可以这么称呼它的话，人们认为，其源泉就在英国人那里"。廷克托里斯所言其实是旧话重提，因为 30 年前，马丁·勒弗朗（约 1410—1461）就在一首诗中说过同样的话，这首诗涉及两位作曲家，纪晓姆·杜费（？1397—1474）和吉尔·德·班斯，后者也被称为班舒瓦（约 1400—1460），勒弗朗所了解的这两位作曲家，追随在艺术上非常奢华的勃艮第宫廷和萨伏依宫廷，勒弗朗说："因为他们已经寻找到了一种创造生动活泼的协和音程的方法……而且也学会了英国人的举止（la contenance angloise）。"另外，廷克托里斯和勒弗朗都看中了约翰·邓斯泰布尔（约 1390—1453），把他视为英国作曲流派的领头人。

勒弗朗的诗长达 24,000 行，而其中这短短的几行却被人反反复复地细读过无数遍，追其原因，这几行诗的意思非常模糊，没有几个作曲家能够准确说出这些诗句所指时期的起始年代。但是，有三点是非常清楚的：大约在 1430 年左右，低地国家、法国和意大利等地区的音乐发生了变化；在人们的记忆中，英国音乐对此起到了催化作

用,或许,当有演唱者陪伴随行的英国教士们出现在康士坦兹会议(1414—1418)时,他们就把英国音乐带到了那里;三和弦可能是直接产生催化作用的动因。廷克托里斯在另一部出版于1477年的专著中非常准确地对上述变化作了定位:"虽然难以令人置信,但在过去40年里,懂音乐的人都认为每一首作于此阶段的曲子都值得一听。"正如其他艺术和科学领域一样,音乐也在新思想的激励下快速向前发展,当时出现的新思想之一,就是在判断音乐时,不应该使用取自于古代哲学的标准,而是要看音乐是如何发出声响的。

这种对再现在人的视角中的自然所表现出来的崇尚,就是文艺复兴的主要特征之一。为了使肖像与真人无异,画家开始运用自然色彩,用明暗法表示绘画色彩的饱和度,注意协调比例,还采用透视画法。建筑师的设计,形式线条和尺寸比例都非常简单,人们用肉眼凭直觉就可迅速领会这种设计,因而绘画也就显得非常自然。根据廷克托里斯所确定的年代,音乐的文艺复兴与马萨乔的绘画、布鲁内罗斯基划时代的建筑物平面图,几乎发生在同一时期。[①]人们希望用音乐来反映通过感官而感知到的现实,这也是推动音乐发展的原动力,这样的现实包括时间的现实(15世纪早期,当第一批精确时钟问世时,人们有了对时间的全新体验,在这种体验中,时间是连续不断的、有条不紊的)和听觉的现实。

45

文艺复兴时期的绘画,将人的眼睛邀入看似真实的画中景象,文艺复兴时期的音乐也将人的耳朵邀入时间的延展区域,在这个明晰的区域内,和声和节奏遵从了听觉的本质。当然,没有哪一部音乐作品可以像绘画模仿所见之物那样去模仿所闻之声,为此,在音乐中,

① 马萨乔(Tommaso di Giovanni, 1401—1428)原名托马索·德·乔瓦尼,意大利文艺复兴画派开创人之一,英年早逝,他的四部油画作品采用了当时新颖的透视法,奠定了意大利文艺复兴油画艺术的新起点。布鲁内罗斯基(Filippo Brunelleschi, 1377—1446)是意大利文艺复兴时期佛罗伦萨著名建筑师和工程师,他制定了直线透视结构定理,为佛罗伦萨大教堂设计的八角形穹窿顶(1420—1436)是用他发明的工程机械建造而成,1421年起他还为美第奇家族设计建造了圣洛伦佐大教堂的老圣器所,这些杰作被认为是早期文艺复兴建筑的奠基石。——译者注。

我们可以把熟悉之声视为自然之声。那么，三和弦的自然性也就尤其具有争议性了：我们是否是在比照佩罗坦的"纯"五度的情况下，体验到了三和弦的浑厚和流畅？我们对三和弦的这种体验，是因为我们听声音的方式而获得的吗？还是因为我们已经听到了的具体的东西？换句话说，是因为我们的耳朵所产生的听声音的方式？还是因为我们的耳朵已经适应了西方古典和通俗传统中无所不在的三和弦构成的音乐效果？也许，答案就在这些问题之中，因为如果三和弦不契合于听觉过程，它就很有可能不会如此重要。

有人认为，之所以有这样的契合，是因为三和弦表达了简单的频率比率，但是，三和弦是如何成为主导的问题——三和弦在时间意义上而不是在声音意义上所具有的特性——或许同样重要或者更为重要。三和弦有三个音，比起简单的两音符的音程，其内部结构更为紧密。例如，文艺复兴时期用混合利底亚调式写成的作品，把和弦 G—B—D 作为休止处和最后的终止目标，其他一系列的三和弦进行都明显地与这个和弦保持不同程度的关联性（例如，同一个和弦三个音 B—D—G 和 D—G—B 的不同排列方式）和距离感。旋律有足够的动力来引导清晰的音乐线条穿越这个和声迷宫，节奏给人创造了规则性的旋律律动感觉——规律体现在节拍、韵律单位、乐句等方面，并通过这种方式给以上的旋律进行以支持。这些节奏特征曾出现在佩罗坦的作品中，但在 14 世纪委婉纤细的音乐中，这种音乐特征就不复存在了。高音声部作为起引领作用的旋律，在文艺复兴时期的复调音乐中具有越来越强的主导性，与此同时，作为支持和声作用的男低音声部的功能也在不断得到加强。13 世纪和 14 世纪，三声部的音乐织体开始转向四个声部，四声部逐渐成为标准，完整三和弦的主要和弦音因此可以出现在高音声部和低音声部当中（如 G—B—D—G），和声的节奏变化也得到了完善，如呼吸般规律的和声节奏循环受到人们青睐。

这里所描述的音乐，与其说是创造了时间倒不如说是发现了时间。马肖的弥撒曲在空旷的时间概念里鲜明地体现出自己的位置。创作于 15 世纪和 16 世纪的弥撒曲则穿越了似乎已经存在了的时间空间，因为和声关系创造和证明了这些时间空间的存在。在时间与

音乐这个最为重要的方面，文艺复兴时期的音乐的确与我们进行观察的方式和观察的内容相吻合，因为它为我们如何感知时间的流逝提供了模式。

第4章　和声，时间之光

47

文艺复兴并非在一夜之间骤然而现，文艺复兴时期的音乐精华，即旋律与和弦变化的沉稳节奏齐头并进的三和弦和声，是在14世纪晚期和15世纪早期长达几十年的时间里逐渐发展而成的。整个15世纪甚至16世纪，中世纪的音乐特征也并没有完全消失，仍然不时出现在文艺复兴时期的音乐中，最具有持久性的手法，是在定旋律声部的上声部或围绕定旋律声部创作复调音乐的写作技法（最为普遍的情况仍然是使用圣咏曲调来创作）。当然，15世纪的作曲家看起来已经不可能再使用将一个个声部拼合在一起的方式来构成一部作品：他们的音乐所具有的流畅性表明，原来先写一个声部、再写另一个声部的横向视角的作曲方式已经发生变化，取而代之的是对整个织体进行构思的纵向视角，新的声部以连续不断地展示和声的手法来结合使用定旋律。

中世纪音乐中留存下来的特点还包括一种较为生硬的旋律，该旋律的轮廓不是与和声平稳结合，而是突兀而出。另外，中世纪音乐中一种较为复杂的节奏型也延续了下来，该节奏型与所有声部的整体连贯性背道而驰。这些复杂结构中常会出现一些瞬间短小时值或小片段的旋律波动，此时，同时演唱的声部以不同的韵律向前进行，因为中世纪的有量记谱法一直到那时都没有产生任何变化，三声部 48 和二声部之间仍然可以轻而易举地相互转换，例如，一个四拍子节奏型的声部，可以突然转移到九拍子音型上。另外，由于杜费在成熟期

创作的经文歌中使用了等节奏，尽管人们在乐谱中而不是在表演中更容易识别出等节奏的节奏音型，但人们还是青睐有等节奏的音乐作品。

值得注意的是，音乐上的文艺复兴并未给记谱体系带来根本的变化，在马修·德·佩鲁贾和其他作曲家的笔下，传统的记谱体系发挥了出色的作用。[1] 16 世纪中期以前，音乐记谱一直采用分谱歌集。[2]在这种分谱歌集中，一首曲子或一个部分的所有声部，都被分开记谱在同一和合页上，在现代演唱者看来，这就意味着一群歌手在演唱时必需围聚在这本分谱歌集周围，那么当时演唱的歌手人数一定不会太多。但是，当时唱诗班的人数可能会更多一些，因为歌手们自己要抄写或熟记他们需要演唱的声部。另外，在何种程度上，复调音乐由器乐演奏或由男童唱诗班歌手演唱也无确切答案。15 世纪的歌曲，如果其低音声部用琉特琴、竖琴或者木管乐器来演奏会更加好听，这些乐器的音色与它们的名字一样，具有异域风味：库塔尔双簧管、双簧弯管和萨克布管。现存的《布克希姆管风琴曲集》（约 1470 年）表明，当时人们可以把省略了诗词的歌曲看作是在键盘上表演的对位风格的创意曲，但是，同样的歌曲纯粹由唱诗班来演唱也非常好听。至于教堂音乐，器乐演奏者有时会出现在一些重要仪式中，但教堂音乐主要还是由合唱团来完成，这种情况也许更加普遍。一般的 15 世纪四声部音乐织体（也有 14 世纪的）含有两个男高音声部，其下方是男中音声部，而在这两个男高音声部的上方，则是由男高音对位声部或者男童对位声部来演唱。

49 作曲生涯常常是在作曲家孩提时担任唱诗班歌手时就开始了，在这一方面和其他许多方面，杜费都可算是较有代表性的作曲家。

① 马修·德·佩鲁贾（Matteo de Perugia，？—1416）是中世纪意大利作曲家，身世不详。曾在米兰大教堂任乐圣并教唱诗班男童演唱赞美诗，他以创作“矫饰艺术”赞美诗而闻名于世，尤其是带有男高音对位声部的赞美诗备受青睐。——译者注。

② 分谱（partbook）是 15 和 16 世纪欧洲出现的一种把合唱或器乐总谱的各个声部分别记录下来的分声部乐谱集，为的是节省乐谱的印刷成本。因此原因，“分谱”在当时得到流行。——译者注。

也许是在 11 岁或 12 岁时，他就被送到康布雷大教堂合唱团（现在的法国，靠近比利时边界）担任歌手，16 岁时才离开那里。康布雷大教堂在当时是非常重要的场所，是一座代表着巨大财富和名望的雄伟建筑，与罗马联系密切，拥有一幅据说是出自圣鲁克之手的圣母玛利亚肖像画，[①]常被国王们光顾。康布雷大教堂的音乐编制中包含数名作曲家，这与教堂的名望是相符的，当然，称呼该时期的某位音乐创作者为作曲家，或许并不太符合时代特征，因为这些音乐创作者（在男性教堂里，全部是男性）都在教堂里担任不同职位的教师和唱诗班教师，都是神职人员。年轻的杜费如果没有成为作曲家的话，也会像其他拥有天赋却没有贵族背景的男孩们一样，在教堂里了其一生了。在他刚刚成年的时候，上一世纪多用于世俗歌曲的复调音乐开始愈来愈多地出现在教堂音乐中。一个年轻人的名声传扬之快，是这个新时代的另一个典型特征，杜费就是一例。杜费二十多岁就在里米尼的马拉泰斯塔家族谋职了，30 岁到 40 岁的大部分时间里，他是在罗马教皇欧日纳四世的随从团里度过的，之后，他又接受了萨伏依（临近高山的地中海地区，现已被瑞典、法国和意大利分割）路易一世宫廷的邀请，服务于国王皇室，为其创作音乐，但杜费仍旧保留了康布雷大教堂的职位，七十多岁时逝世于康布雷。

在杜费成年后的大部分时间里，他的家乡康布雷城都是勃艮第伯爵好菲利普的领地，勃艮第伯爵是有名的艺术资助人。来自康布雷的班舒瓦，长期受雇于这位伯爵，班舒瓦和杜费也许还保持经常的书信往来。与前人不同，他们可能在一定程度上已经感觉自己是音乐家了，因为马丁·勒弗朗已经证实，他们两人当时就是以音乐家的身份而著称的。杜费和班舒瓦，也包括同时代艺术家多纳泰罗和杨·凡·艾克都是他们自己名声的最好见证，他们看到世界因为他们的创作而珍视他们，他们也许由此而充满艺术自信，在他们之前的音乐家当中，可能只有马肖体验过这种自信。杜费更是重大场合的

50

① 根据基督教传统所述，圣鲁克（St Luke）是福音传道者，他被认为是绘制圣母玛利亚画像的第一人。——译者注。

座上客,如杜费为1436年举行的罗马教皇佛罗伦萨大教堂封顶的祭献典礼创作了一首经文歌,名为《最近玫瑰开放》(Nuper rosarum flores)。

这部作品中使用的等节奏构成基础,可谓非同寻常,它由一对双声部组成,两个声部都恰如其分地选用了献堂典礼圣餐仪式中的一首圣咏,反复四遍,速度的比率是2:3:6:4,似乎与杜费为之献歌的那栋建筑的比率相一致。这座始建于1294年的大教堂,将文艺复兴特征置于中世纪的蓝图之上,杜费的这首经文歌亦是如此,该经文歌采用中世纪的音乐作为基础素材,勾勒出双声部旋律线条,而这对双声部旋律的进行则带有文艺复兴时期的平静和悠闲,两个声部中的高音部,都演唱同样的诗词,为整首音乐提供了和声的连续性,在反复切入的等节奏段落上完成或者代表了三和弦的结构织体,这个部分原先很有可能是用乐器演奏的。坐在教堂里首次聆听这首音乐的,不仅有身着出自佛罗伦萨大师洛仑佐·吉伯提受托之手的三重冕的罗马教皇,也有那些为教堂的建成作出贡献的人——穹顶设计师布鲁内罗斯基和为教堂雕刻塑像的多纳泰罗。在这种环境中,杜费定会感觉到自己身处艺术家群体之中。

51 但是此时,我们已经走到了想象的极限。那时,还没有人为我们搜集这些伟大作曲家的轶闻趣事,乔尔乔·瓦萨里倒是搜集了不少画家、雕塑家、建筑家的轶闻趣事,但杜费留给我们的唯一的一封信,是他写给佛罗伦萨的美第奇家族的一封事务公函,信中没有任何个性痕迹,我们从他的音乐中除了可以看出明显的清晰思维、机敏和创造性之外,也别无所获。当然,他的傲气还是会时不时地在音乐中凸现出来,这无可厚非。杜费不是以圣咏而是以一首复调歌曲——而且是他自己创作的复调歌曲《脸色苍白》(Se la face ay pale)——为创作基础,在一个定旋律声部上写出一首弥撒曲,这一作曲方法似乎是首创。杜费为自己创作了一首《安魂曲》,或称葬礼弥撒曲(现已失传),他还在遗嘱中表示,在他将死之时,希望听到由三个男声和唱诗班男童演唱他本人创作的《向天国女王致意》(Ave regina celorum)(这个事实至少能证明,直到1474年,男童合唱仍然采用复调的演唱风格),他在这首曲子上签了名,在歌曲的诗歌中,杜费的名字两次出现在祈祷上帝宽恕的祷告词中,第二次是与"给我宽恕"

("Miserere")一词同时出现,语气加强,令听者动容。

杜费生前受人尊敬,这一点毫无疑义。当时最重要的艺术庇护人,除了罗马教皇、勃艮第和萨伏依伯爵们以外,还有"伟大的"洛伦佐·德·美第奇,他们都对杜费欣赏有加,"伟大的"洛伦佐18岁时,就将自己写的一首诗交由杜费配曲(如果确有此事,该作品也已经丢失)。杜费还极有可能与"菲森特盛宴"有关联,好菲利普在君士坦丁堡被捕后的第二年即1454年,举行了这次盛宴,希望促成一次对土耳其人的圣战,但是徒劳无益,杜费写给美第奇家族的信表明,他为该城市的沦陷创作了四首挽诗(只有一首流传下来)。但杜费的多数作品都逃脱了这三首失传挽诗的命运,他留下来的作品,不仅在数量上远远超过了同时代其他作曲家,而且在形式与风格上,也远比同时代其他人的音乐作品更加奔放丰富,这足以证明他在当时所享有的崇高地位。他留给我们的,有一百部小型教堂音乐作品,包括炫耀华丽的等节奏经文歌以及结构单一的圣咏和声作品,他还创作了数量相当的歌曲,歌曲的诗词多为法语,有些歌曲热情奔放,有些则忧郁苦闷,他也许还创作了9部弥撒曲,但有一些弥撒曲是否真的出自于他本人之手,尚不清楚。

52

杜费的经文歌、歌曲和其他教堂音乐都非常出彩,但他的弥撒曲,因个性特征显著且结构规模庞大,代表了他最为显著的创作成就。杜费如何得益于他的大型弥撒曲,这点很容易得到印证。他从英国音乐传统那里继承了"套曲式弥撒曲",邓斯泰布尔和利奥纳尔·鲍尔(约1375—1445)都曾写过这种各部分在音乐上紧密相连的三声部弥撒曲,而且很有可能是在1440年代,但在马肖之后,这个英国传统就被打破了,杜费重拾并重建了这种传统,但杜费的弥撒曲都有四个声部,体现了高超的作曲技巧,其中一些是他的晚期作品,有一首晚期弥撒曲的定旋律声部来自一首来源不明的歌曲《武装的人》(L'homme arme)。

这首歌的曲调在15世纪后期以后常被作曲家反复使用,其魅力或来自诗词中神秘的警告含义,或来自与迷宫相关的隐秘含义,但是,其富有跳跃性的旋律线条肯定也是其魅力所在。在杜费的弥撒曲中,就像在任何固定旋律的弥撒曲中一样,定旋律声部通常在对位

织体的中音声部以下慢速进行，但是，其速度可以改变，其旋律也可以被装饰。在某些段落，尤其是在二重唱段落中，如《最近玫瑰开放》，其定旋律声部也可以完全不出现，与丰满的织体形成了对比，这种作曲技法在整个15世纪以及15世纪之后都非常普遍。定旋律声部可以被突出，但也可以被隐蔽，杜费在这首弥撒曲中采用的是隐蔽手法。而该弥撒表面上的完整性取决于以下因素：和弦的变化具有独特的规律性，使得旋律流畅优美；和弦的解决（在调式最后结束处采用三和弦）又变成音乐重新开始的起点，这一作曲技法使整个《信经》呈现在两个大的时间段中；弥撒每一部分的开始处，都重新呈现那段同样的轻快优美的二重唱，就好像欲在仪式的插入部分完成后，再重新确立音乐叙述的主导性。这部乐曲以娴熟而完美的沉着和冷静向前延伸，我们体验到的音乐的节拍好似自然天成。

53

杜费开始创作他的晚期弥撒曲时已经年过五十，他孩提时代的那些作曲活动中心，即低地国家包括法国北部和英格兰等，又重新焕发活力，新一代的作曲家也成长起来，其中包括尼德兰人约翰内斯·奥克冈（约1410—1497）、法国人安托万·比斯努瓦（约1430—1492）、英国人罗伯特·莫尔顿（约1430—1497）和沃尔特·弗莱伊（年代不详）。比斯努瓦和莫尔顿都与勃艮第宫廷有来往，在那里，他们都跟随班舒瓦专门创作法国歌曲。虽然奥克冈较为年长，或许比杜费年轻不到十岁，但他却起步较晚，他所留存下来的音乐全部都是在1450年之后创作的，这期间，他一直服务于法国皇家教会（并非一栋建筑，而是一个由神职人员和音乐家组成的陪伴国王游历的团体）。此时他至少两次拜访过居住在康布雷城的杜费。奥克冈肯定也认识班舒瓦（班舒瓦很有可能是他的老师），因为他为班舒瓦的诗歌《越来越》（De plus en plus）创作了一首弥撒曲，这是他最为杰出的弥撒曲中的一部。为纪念班舒瓦，奥克冈还创作了一部气势宏伟的叙事歌，名为《死神，你已受伤害》（Mort tu as navre）。

54

与所有14世纪和15世纪的作曲家无异，奥克冈也创作复调爱情歌曲，但是他的作品仍以弥撒曲为主。奥克冈创作的弥撒曲声音气势洪亮，与杜费在大约同一时期创作的弥撒曲有很大不同。20世纪中期，人们重新发现了15世纪的音乐，人们认为，奥克冈的音乐节

奏关系复杂,固定旋律的处理非常艺术,因此也具有神秘性。的确,他的音乐有神秘的一面,这与当时的情形是一致的。从广义上说,文艺复兴时期的思想,在明晰、理性和人文性的表层下也有一种神秘主义内在本质,例如,较有影响的理论家弗朗切诺·加弗里(1451—1522)就曾针对音乐调式和行星之间的相似性发表过见解,还有人通过计算作品含有多少个节奏单位,精确计算出文艺复兴时期音乐作品中代表某一个具有特殊意义的数字,如40代表名字"玛丽亚"(根据字母在字母表中的位置数字母)。

1980年代后期,人们开始演出和录制15世纪的复调音乐,15世纪的音乐又变成了新的现实,聆听奥克冈的音乐也并非难事了。但当我们真正聆听奥克冈的音乐时就会发现,他是一位完全不同的作曲家,或许仍然具有神秘感,但却表现出令人动容的个性,杜费的旋律与和声让人感觉到是在充满光亮的空间里不断向前进行,而奥克冈的音乐则既清晰明了又晦涩神秘,每一步音乐行进都与前后的行进有着非常直接的逻辑关系,但是,更长远的目标却不见踪影。奥克冈与杜费之间的不同之处,就犹如以下两样东西一样不同:一样是一幅画作,画的是一群身处自然景观中的圣徒,画中视角在明亮的日光下,向想象中的远方展望;另一样则是一个室内场景,视角在狭窄的空间里无处延伸。也许,两者之间之所以有这样的差别,其原因就是因为奥克冈的音乐世界只限于欧洲北部,而不是意大利,实际上他从未去过意大利,他那沉闷、具有克制性和黑暗色调的音乐,让人想起同时代的佛兰德画家,尤其是皮特鲁斯·克里斯特斯。他为奇科尼亚数十年前所作的同名诗创作的意大利歌曲《美丽蔷薇》,是一次非常特别的尝试,歌曲有两个声部,对位旋律流畅但复杂,两个声部看起来好像沉浸在各自的思绪中,一个声部像是在反复玩味自己的思绪,另一个则像是在稳步向前推进,它们就好像是身处同一个房间里的两个陌生人。根据当时有关记载的描述,奥克冈睿智而高尚,毫不张扬地献身于自己的艺术,这样一种形象与他的艺术内在本质是相符合的。

与他同时代的英国人莫顿和弗莱伊是两个极为不同的作曲家,这两人之间唯一的共同点就是我们对这两个人的生平一无所知。莫

顿看起来是完全勃艮第化了，而弗莱伊则越来越英国化。弗莱伊的创作时期是15世纪的第三个25年，当时恰遇奥克冈的创作成熟期，也是杜费创作晚期弥撒曲的时期。尽管如此，弗莱伊的音乐与这两位作曲家的音乐还是不尽相同，他的和声像钟摆那样左右摇摆，一边向静止的协和音程摆动，另一边向过渡段落摆动，推搡样的节奏，通过上方声部重音符的循环重复音型，赋予了过渡乐句以生气。这种风格非常英国化，可以追溯到上一代作曲家邓斯泰尔和鲍威尔，后来也传给了15世纪末期的作曲家，但是，弗莱伊在和声表现上却非常独到。当英格兰变成"蔷薇战争"的战场时，他可能也像莫顿一样非常希望有机会转移到国外。他的作品及这些作品的广泛传播告诉我们两个事实：复调音乐在欧洲，无论是在葡萄牙还是在布拉格，都广受喜爱；由廷克托里斯定下来的复调音乐创作规则，对民族传统乃至个性并不构成任何限制。

奥克冈的风格，即便常被年轻作曲家模仿，仍极具个性，但他的音乐主题是宗教性的，在这一点上，他与同时代作曲家没有区别。这一时期的大部分弥撒曲除了沿袭《武装的人》的创作传统（他和比斯努瓦都对这一传统作出过贡献）之外，还以歌颂圣母玛利亚的圣咏或表现渴望得到远方/不妥协女子爱情的歌曲为创作素材，如歌曲《脸色苍白》和《越来越》，在新的宗教语境中，该女子被认为是圣母玛利亚，她的形象无论是在这一时期的弥撒曲还是圣母像中都格外耀眼出众。这一时期，圣母玛利亚也出现在其他许多最宏大的宗教音乐中，如杜费的《万福圣母》(Ave regina caelorum)。通过纯洁的爱慕对象这一主题，作曲家把宗教之爱和世俗之爱融为一体，就像12世纪游吟歌手和赞美诗的作者一样，同时还把弥撒曲所包含的普遍意义上的纪念行为，变成了为拯救个人所进行的祈祷。

56

年轻人很少为死亡和拯救之思所烦恼，但是，聆听上述音乐——或者是演唱上述音乐——一定会给1450年代和1460年代的唱诗班男童留下深刻印象，这可能是他们中的许多人后来也成为作曲家的原因。鲁瓦塞·孔佩尔（约1445—1518）就是这些男童中的一个，他写的一首杰出的音乐作品提到了其他15位作曲家，作品以诗词"充满着美好的事情"(Ominium bonorum plena)一语开头再妥帖不过，这

首乐曲,很有可能是为1468年勃艮第和法国宫廷在康布雷举行的聚会而作,也许,乐曲中所提到的所有作曲家都出席了盛会:小字辈的孔佩尔,中年的奥克冈、比斯努瓦和廷克托里斯,领头的杜费被众人尊称为“所有音乐之月,歌者之光”。这次盛会与佛罗伦萨大教堂的盛大之日相隔三十多年,此时对杜费众星捧月的,已经是一个完全不同的音乐家群体,这些音乐家已经开始把自己当作一个音乐创作行业团体的成员了,他们有了自己的责任、传统和创作技法。这中间最年轻的音乐家,很有可能就是那个即将成为下一个音乐之月的人:若斯坎·德·普雷。

57

第5章　文艺复兴盛期之光

从杜费的年轻时代到若斯坎(约1450—1521)晚年的这一段时间里，音乐发展处于平稳期。四声部复调音乐仍然是宗教音乐和世俗歌曲的规范模式。弥撒曲和其他教堂音乐，大部分仍题献给圣母玛利亚，常在固定声部上使用圣咏或歌曲中的定旋律作曲技巧，已经存在了两个世纪的有量记谱法体系进入了第三个世纪，以八度加五度的主要协和音程手法是从奥尔加农处继承而来，这种常作为作品结尾的协和音程，正是若斯坎那一代作曲家的音乐在今天听来最中世纪化的特征。在这一时期，重要作曲家继续不断地从低地国家以及法国和英格兰等地区涌现出来。

尽管有以上种种传统特征的存在，若斯坎成熟期的作品，如他为赞美诗《唱罢，歌喉》写的晚期弥撒曲，仍然展现了一个全新的音乐世界。在所有这些地方，模仿手法都主导着作曲，由于模仿必须有模仿的对象，所以就有了一系列的创作主题动机，每一个动机引领一个段落，段落中的声部相互环绕得以进一步发展。此外，主题动机还常与定旋律声部相关，此时的定旋律声部已经不再像杜费的弥撒曲《武装的人》中的定旋律声部那样被隐蔽起来使用，而是在各声部的演唱过程中华丽地展现出来，动机的运用规则也被呈现出来，音乐完全被展露给聆听的双耳，这与文艺复兴时期的人文主义所提倡的清晰性完全一致。时间观不再像在杜费的作品中那样无声无息地流露出来，在声部互相配合时，人们可以清晰地听出这种时间观也处在创作过

58

程之中。与此同时，在巴赫和亨德尔的赋格曲中，开始时简洁明了的乐句，使交叉线条式的模仿有了大获成功的可能。

若斯坎的音乐不仅更加直接易懂，而且在音色上也更加明亮，其原因在于他使原先普遍使用的由男中音和两个男高音以及次中音组成的四声部结构发生了变化，音乐织体得到了展开，每一个声部有各自的中心，由此而产生了由女高音、女低音、男高音和男低音组成的新的声部组合，500 年之后，若斯坎使用的这种结构仍是赞美诗音乐的创作的基础。该结构的变化与作为主导的模仿进行是同时出现的，也许两者是相互关联的，因为当声部以同样的旋律线条进入时，如果它们的音域不同，就会产生最佳效果。两者的出现也关系到唱诗班人员的改变，音域的扩大清楚地表明，合唱团中已包括了男童歌手。在四声部的基础上，再增加若干声部就会使演唱更为丰厚，更具有色彩。杜费只创作四声部作品，但对于若斯坎以及其他同时代作曲家而言，创作五声部和六声部经文歌已经再寻常不过了，法国作曲家安东尼·布律梅尔创作的复活节弥撒《被震动的大地弥撒》甚至达到 12 个声部之多（约 1460—1515）。[①]

除以上特点外，这一时期的音乐更符合诗歌所表达的意义，如基督被钉于十字架上的悲痛与残酷，上帝赐福带来的喜悦等，这也与文艺复兴的思想相吻合。佛罗伦萨哲学家马斯里奥·芬奇诺（1433—99）在他的《三论生活》的最后一本中说："歌曲是万物最有力的模仿者，它模仿话语，也模仿灵魂的意愿和情感，它还表现人的手势、举止和行为。"芬奇诺还说，音乐虽然只是存在于空气之中，但却像人体那样具有行为举止的特点，像头脑那样拥有思想和传递意义，"所以说，音乐是一种空气般的却富有理性的动物"。

芬奇诺的描述非常适用于若斯坎的音乐。若斯坎可能是在 1480 年代的晚期到 16 世纪早期这段时间里与文艺复兴思想有过接触，这个时期，他居住在意大利，先后受雇于三个资助人：红衣主教阿斯卡

① 安东尼·布律梅尔（Antoine Brumel，约 1460 -约 1515）是文艺复兴早期法国佛朗克-尼德兰乐派代表人物，是继若斯坎之后最有影响的作曲家。——译者注。

尼奥·斯福尔扎、教皇亚历山大六世和费拉拉伯爵埃尔科莱·德斯特。我们对若斯坎生平的其他细节知之甚少。他是在现在的法国和比利时边界地区长大的，退休后又回到该地区，为此，他一生的起始和终结模式与杜费的相同，若斯坎也有可能从他的这位同胞和音乐前辈那里得到过音乐熏陶，也有人说，若斯坎曾经跟奥克冈学习过音乐，他为奥克冈写过一首挽歌，名为《木蛱蝶》(Nymphes des bois)。

若斯坎的音乐在结构和表现力上对具有理解力的听众所提出的诉求，是新一代音乐家对听众的诉求，也与成熟中的文艺复兴元素相关。他的音乐包含了当时人们对音乐能力——至少是聆听能力——的一种理解，当时的人们认为音乐能力是一种人皆有之的能力，在这之前，只有神职人员才有记谱法知识，而现在，音乐不再专属于神职人员，音乐演奏逐渐普遍化(至少在有一定地位的人当中)。巴达萨尔·郎世宁的《书的廷臣》表明，若斯坎晚年时，合着琉特琴唱歌，弹奏维奥尔琴(一种带品的弦乐器，与琉特琴或吉他相像，但用弓子演奏)，都已经成为贵族们普遍接受的消遣方式了。被郎世宁描述成宫廷行为的那些生活方式，必定是新兴的城市资产阶级读者们想要纳入自己生活中的东西。

60

在16世纪的最初几年里，琉特琴和维奥尔琴似乎迅速地从西班牙传遍欧洲，而西班牙的琉特琴和维奥尔琴则来自伊斯兰文化(琉特"lute"的名字源于阿拉伯语乌德"al'ūd")，[1]两种乐器都可用于演奏复调声乐作品，别国传入的或早期欧洲本土发明的键盘乐器也可以演奏复调声乐作品，但现在，这些键盘乐器已经逐渐开始有了专门的音乐，尤其是管风琴和羽管键琴，但是，即便作曲家已经开始创作专门的器乐曲，音乐的固定模式也常常还是模仿性的复调音乐。也许作为一种风格，复调音乐之所以成功，部分原因是因为复调音乐可以极为容易地适应于乐器演奏，其音乐逻辑可以独立于歌词而存在。为此，键盘乐器独奏、琉特琴独奏或者一组维奥尔琴(齐奏)或木管乐器如竖笛的合奏等，就有了现成的曲子，但使用了不同的名称：集成

[1] 英语 lute(琉特琴)源自西班牙语 laud，而该词来自阿拉伯语 al'ūd。——译者注。

幻想曲、幻想曲、奏鸣曲(所谓"共鸣的"乐曲)以及利切卡尔(根据模仿性复调音乐的一个主题发展而来)。16世纪早期,作曲家还发明了变奏曲式,他们先选一首歌曲或圣咏的主题,或一首自己喜爱的和弦进行序列,再用各种变化手法重复这个主题并进行展开。器乐音乐发展的另一个可能性就是为舞蹈伴奏,器乐音乐这一个小小的发展空间,居然被有了闲暇时间的新兴资产阶级大大拓展了。

在那些见证若斯坎声誉的人当中就有郎世宁,郎世宁曾不无调侃地说道,在为乌尔比诺的伯爵夫人演出一首新作品时,这位伯爵夫人"不会觉得它令人愉悦,也不会认为它有多么的好,直到被告知这首曲子出自若斯坎之手"。具有品牌意识的伯爵夫人也许是通过新出现的印刷乐谱的方式来了解若斯坎的音乐的,因为在1501年的威尼斯,奥塔维亚·彼得鲁奇(1466—1539)出版了第一部音乐作品集,该集子是采用活字方式(而不是刻字方式)印刷的,之后很快就出现了更多的音乐出版物,有歌曲、琉特琴曲、弥撒曲和经文歌(术语"经文歌"在那时已经包括用拉丁语创作的任何一种为教堂做礼拜所用的小型声乐作品)。彼得鲁奇对若斯坎赞赏不已,在品位上,他显然与伯爵夫人差不多,或者说,彼得鲁奇只是有市场价值意识而已,但他为若斯坎的名声提供了进一步的见证。埃尔科莱·德斯特的一个经办人也对若斯坎表达了自己的观点,在比较若斯坎和当时的另一个作曲家亨利克斯·艾萨克(约1450—1517)时,他这样评价若斯坎:"若斯坎的作品更胜一筹,但他只在想创作的时候才去创作,而不是在别人要他创作时才动手写作",在音乐的质量与个人的顺从之间,埃尔科莱一定更推崇前者而不是后者,因为艾萨克当时一直都没有离开过奥地利国王马克西米利安的宫廷。

61

还有一位若斯坎的评判者是宗教改革者马丁·路德(1483—1546)。路德坚称,"若斯坎是音符大师,音符必须受他左右,而其他作曲家则必须受音符的左右"。即便是在若斯坎去世很久之后,他的名字也一直环绕在曾经被伯爵夫人洞见到的那种光芒之中。法国诗人皮埃尔·龙萨(1524—85)1560年在一本歌曲集的序言中,列出了一张音乐家名人录,若斯坎的大名位于榜首。在1574年出版的一本关于调式的重要专著中,瑞士理论家亨利·格莱利(1488—1563)称

赞若斯坎是一个伟大的楷模,他说,若斯坎"带给我们的音乐无不令听者愉悦,无不被有学养之人誉为精美之作"。

与若斯坎的巨大声誉相伴相随的还有他创作的大量的音乐作品,他的声誉或许在一定程度上解释了他的大量作品之所以留存下来的原因,但是,他的声誉让同时代作曲家陷入相形见绌的危险之中,与他相比,他们有可能被视为二流作曲家、残次作曲家。尽管如此,这仍是一代对艺术着了魔的艺术家,这些艺术家中除了有许多新潮的复调音乐模仿大师外,还有当时绘画艺术的领军人物,如达芬奇、伯提塞利、佩鲁吉诺和波希等。但是,在声望上可与若斯坎相提并论的艺术家,无论是在若斯坎的时代还是在若斯坎之后,只有比若斯坎年轻一代的作曲家拉斐尔了。像拉斐尔一样,若斯坎给予了他那个时代的音乐风格一种清澈和优雅范式。除若斯坎外,还有其他一些重要作曲家,他们的作品也通过手稿和印刷的形式广泛传播,例如奥地利的艾萨克,受雇于法国宫廷的康佩尔和让·穆顿(约1455—1522),四处周游的布鲁梅尔,同样喜欢旅游的亚历山大·阿格里克拉(约1450—1506),还有像布鲁梅尔和若斯坎一样在费拉拉伯爵宫廷呆过一段时间的雅各布·奥布雷赫特(1457/8—1505)。[①]

62

同其他同时代作曲家一样(总是须将若斯坎除外),奥布雷赫特死后很快就被人忘却了,在很长时间里,奥布雷赫特的音乐鲜为人知,直到20世纪90年代,学者和演奏家们才将奥布雷赫特的作品重新带入了人们的视线之中,这样做的一个结果,就是展现了与若斯坎的音乐完全不同的奥布雷赫特风格。除了在奥克冈的影响下创作的一些早期作品外,奥布雷赫特的音乐在模仿复调进行上还是属于若斯坎风格,有人甚至认为,奥布雷赫特才是1480年代模仿复调音乐技巧的开创者。但无论事实是否如此,他都用自己的方式运用了这一技巧。奥布雷赫特和若斯坎两人都是用一个乐句接一个乐句的方

① 奥布雷赫特(Jacob Obrecht,约1457—1505)是出生于佛兰德地区的文艺复兴早期音乐家。他本人是一个优秀的歌唱家,也是作曲家,谙熟歌唱技巧和声乐的艺术表现力,他的作曲技法代表了当时北欧地区音乐风格。奥布雷赫特创作的大量声乐作品广为传唱,在当时,他的音乐地位仅次于若斯坎。——译者注。

式为歌词谱曲的，常常在不同的声部上模仿重复每一个乐句，但是，若斯坎创作的旋律是由节奏和歌词的意义塑造而成，而奥布雷赫特的旋律则是在纯粹的音乐动感的驱使下生成的，这种动感从一首首乐曲或片断的开头至结尾，自始至终都在不断展开，若斯坎在新乐句出现并需要处理时所采用的那种规律性的重现，并没有出现在奥布雷赫特的音乐手法中。奥布雷赫特所做的，与其说是表现歌词，不如说是让歌词生辉。

音乐织体上的杰出手法在15世纪晚期的英国音乐中也随处可见，此时，英国音乐的发展相对而言较少受到欧洲其他地区音乐的影响。与邓斯泰布尔、鲍威尔、莫顿和弗莱伊等前辈不同，与若斯坎同时代的英国作曲家们并没有远行他国，他们的音乐也没有被广为效仿，即便是当时最伟大的英国作曲家约翰·布朗（生于约1453年），也只有一本文献即著名的伊顿公学的《伊顿合唱集》可以让我们对他略知一二，[①]该合唱集收录布朗作品的时间大约是1490年前后。同样，欧洲大陆的音乐家也没有跨过英吉利海峡，在杜费之后，外国音乐似乎没有再在英国流传。不管当时的情况如何，与《伊顿合唱集》中收录的其他作曲家音乐一样，布朗对欧洲大陆作曲家所使用的模仿和表现经文诗词的技巧还是有所了解的，例如，在他为描述耶稣被钉死在十字架上的诗歌《圣母祷歌》（Stabat mater）所谱写的六声部音乐中，音符以缓慢的下行来表现悲伤，这些令人动情的细节完全融于庄严的绵延展开、令人震颤的声音中。但是，就像他的同行一样，布朗保持了15世纪中期的音乐元素，尤其是成对出现的或以其他形式组合的多声部长旋律线上，这些线条在旋律转折处和节奏装饰处虽然相互独立，但又完全恰如其分。这些作曲家也喜欢使用宽广织体和高音声部组合，他们的作品通常有两个声部，都由男童演唱，一个声部是代表女高音声部的音区，另一个是代表女中音声部的音区，

63

① 伊顿（Eton）是英国英格兰南部一个城镇，位于伦敦以西，是英国著名的伊顿公学所在地。伊顿公学（Eton College）创办于1440年，为英国著名贵族中学，当时只招收男生，学生毕业后大都升入剑桥或牛津等名校。——译者注。

那首《圣母祷歌》也有三个八度的音域，所以仅仅是在声部音质的表达上较为突出，这首作品与《伊顿合唱集》中的许多其他作品在风格和音域上，在对圣母玛利亚的直接表述这一点上，都属于同一类作品。那个时代的伊顿公学唱诗班每天晚上都要唱经文歌，以此来膜拜圣母玛利亚。从该时期英国和欧洲大陆音乐家所创作的玛利亚经文歌的数量来看，类似的膜拜行为一定非常普遍。但是，这些行为所产生的效应，在任何地方都不会像在伊顿和其他英国教堂里那样荣耀壮丽，这些教堂演唱的就是布朗和他同时代作曲家的作品。人们非常恰当地将这些作曲家的音乐和垂直式建筑相提并论，[①]因为这种建筑也是当时英国的特殊产物，伊顿城的教堂就是典型一例，那本《伊顿合唱集》也是为当时正在建造之中的这座教堂建筑物而编纂的。在声音和石材同时拔地而起的过程中，文艺复兴思想中的对称和光线理念与中世纪模式和中世纪的华丽理念汇聚在一起。

64

当伊顿城的教堂和《伊顿合唱集》都处在成型过程中的时候，也就是 1500 年前后，西班牙和葡萄牙的音乐正呈现上升趋势，这在一定程度上归功于当地音乐家与弗朗克-尼德兰乐派音乐家之间的交往。拉鲁和阿格里克拉都去过西班牙。[②]若斯坎在西班牙（就像在其他所有地方一样）也同样受人尊敬，当地作曲家如西班牙的弗朗西斯科·德·佩纳洛萨（约 1470—1528）和葡萄牙的佩德罗·德·埃斯科瓦尔（约 1465—约 1540），都吸收借鉴了模仿性复调手法。西班牙国家的统一，1492 年最后的摩尔人飞地的倒台，都促进了西班牙文化的发展。但是，西班牙人通过占领墨西哥（1521）和秘鲁（1533）也接触到了国外的新音乐，墨西哥人和秘鲁人当然也开始接触外国音乐。在最开始接触这些音乐的西班牙人看来，阿兹特克人和印加人

① 垂直式建筑（the Perpendicular architecture）是指 14 至 16 世纪英国一种哥特式建筑风格。伊顿城建造的教堂就属于垂直式建筑风格。——译者注。

② 拉鲁的全名为皮埃尔·德·拉鲁（Pierre de La Rue，约 1460—1518），是 15 世纪中叶至 16 世纪初尼德兰乐派作曲家。阿格里克拉全名为亚历山大·阿格里克拉（Alexander Agricola，约 1446—1506），是弗朗克-尼德兰乐派作曲家，一生主要为意大利各宫廷（米兰、佛罗伦萨、那不勒斯）和法国宫廷创作音乐。——译者注。

音乐,[①]要么从根本上说并不陌生,要么代表了古希腊音乐所具有的那种自然性。类属于文艺复兴范畴。这些西班牙人的记述,就是我们了解当地音乐的唯一渠道了,因为唯一被记录下来的音乐都是为当时征服者的宗教礼仪而作。

几乎过于简单明了的一个事实是,新世界的第一位欧洲音乐教师名叫佩德罗·德·根特(即 Ghent,约 1486? —1572),来自西欧低地国家,1523 年到达墨西哥,与其他两位音乐家尼古拉·贡贝特(约 1495—约 1560)和安德里安·维拉尔特(约 1490—1562)来自同一个时期和同一个地区。这两位音乐家将弗朗克-尼德兰乐派复调音乐推向其最后的发展阶段,使之获得国际性辉煌。佩德罗刚刚到达墨西哥城的时候,也是这两位作曲家获得音乐创作最高成就的时候。1526 年,可能曾跟随若斯坎学习作曲的贡贝特,进入国王查理五世的教堂,查理五世不仅是奥地利帝国也是西班牙、欧洲低地国家、当然也是墨西哥的统治者。第二年,莫顿的一个弟子维拉尔特开始负责威尼斯圣马克市政教堂的音乐事务,[②]当时,共和政体在该教堂举行的宗教仪式越发壮观华丽。两位作曲家都继续沿用前辈的模仿复调手法创作音乐,从而使协和音响更加丰满流畅,相对而言,他们更少使用大调(如 C - D - E - F - G - A - B - C)和自然小调(如 A - B - C - D - E - F - G - A)以外的调式,总是在一个完整结构三和弦上而不是一个在纯五度音程上达到终止。更为年轻的西班牙作曲家如克里斯托瓦尔·莫拉莱斯(约 1500—1553)和荷兰的雅各布·克莱门特(约 1512—1555/1556)的作品,也具有同样的特点,莫拉莱斯在事业发展的中期阶段服务于罗马教皇的教堂,而克莱门特死后则获得

65

① 阿兹特克人(Aztec)属于有高度文化的墨西哥印第安人,约自公元 1200 年起在墨西哥中部建立帝国,1521 年被西班牙殖民者征服。印加人(Inca),亦称印卡人,属于南美印第安人一个部落,16 世纪西班牙人入侵之前,印加人从厄瓜多尔北部一直到智利中部建立了南美文明发源地——印加帝国。——译者注。

② 阿德里安·维拉尔特(Adrian Willaert,约 1490—1562)出生于比利时,逝世于意大利,16 世纪著名弗朗克-尼德兰乐派作曲家,被称之为"后若斯坎时代"(post-Josquin generation)作曲家。他在圣马可大教堂创立了威尼斯乐派,其影响一直延续到 17 世纪。——译者注。

了"克莱门斯非爸爸"(克莱门斯不是教皇,即不是与他同时代的教皇克莱门特七世)的有趣绰号。克莱门特是一位多产作曲家,这反映出他对新音乐语言的谙熟,也表明他已经意识到对天主教教堂音乐的需求已经是全球性的了。

由于语言的缘故,一个地区的世俗歌曲应该更加受到当地人的喜爱,贡贝特、维拉尔特、莫拉莱斯和克莱门斯都写过世俗歌曲,在世俗歌曲领域都成绩斐然,[①]当时的其他作曲家们也都是歌曲专家。从马肖到若斯坎等作曲家所创作的世俗歌曲都是以贵族听众为对象,需要专业歌手来演唱,但到了1520年代,出现了更为简单的世俗歌曲风格,更加适合卡斯底格朗的读者的口味,[②]这些读者很可能属于新兴的城市资产阶级,他们喜欢唱起来有趣的歌曲,这些歌曲要么是用琉特琴伴奏的独唱歌曲,要么是亲朋好友用四声部演唱的合唱歌曲。15世纪晚期的哲学人文主义思想成为更具有实践性的民主化过程,但它仍以追求表现力和逻辑性为目标,在音乐上,逻辑性体现在通过模仿复调手法创作的音乐中。少装饰,多欢快性,对悦耳音调的强调,都属于新出现的音乐现象。当然,在马肖和杜费的歌曲中,也有优美曲调,但是,16世纪第二个25年中,优美音调有了一种全新的直截了当性,其原因,一方面是因为这种优美音调倾向于使用大调和小调调式,和声关系更加清晰,另一方面,是因为这种优美音调源于舞蹈节奏。

66

当时的巴黎是欧洲最大的城市,约有25万人口,法国歌曲掀起了这股新的音乐潮流也就不足为怪了,掀起这股潮流的作曲家除了贡贝特以外,还包括克莱门特·雅内坎(约1485—1560)和克劳丁·

① 尼古拉斯·贡贝特(Nicolas Gombert,)是佛莱芒作曲家,若斯坎的学生,擅长采用丰满浑厚的音乐织体表现歌唱的音质色彩,在当时被誉为最富有创造性的作曲家。德利斯特贝尔·德·莫拉莱斯(Dristóbal de Morales,约1500—1553)是16世纪早期最为重要的西班牙宗教音乐作曲家。——译者注。

② 巴达萨尔·卡斯底格朗(Baldassare Castiglione, 1478—1529)是意大利作家、学者和政治家。青年时代就已具有渊博的拉丁文和希腊文知识,他于1528年出版了以对话结构撰写的名著《宫廷人物》(The Courtier),阐述了当时意大利社会所需要培养的人物形象,该书当时在欧洲影响极大。——译者注。

德·塞米西（约1490—1562），前者以表现鸟鸣和搏杀声的喧闹和狂暴而著称。出版于1530年的第一本意大利歌曲集，给这种新音乐体裁起了一个名字叫“牧歌”，这本歌曲集的主要贡献者是移居到佛罗伦萨的法国人菲利普·维尔德洛（约1482—约1531）。另一位移居佛罗伦萨的作曲家是荷兰人雅克·阿卡代尔特（约1505—1568），他在1539年出版了一本牧歌曲集，因为其中的曲调优雅动听，该曲集在一个多世纪的时间里不断被重印。这股新浪潮也传至西班牙，西班牙作曲家马特奥·弗莱沙（？1481—？1553）创造了“色拉歌曲”，即混合曲，由不同的曲调混合成的四声部歌曲。这股浪潮还传到德语地区，传到了英格兰，这一时期的英格兰歌曲中有一首是献给当时的君主亨利八世（执政期1509—1547）的，题为《与好伙伴一起消磨时光》。

67

教会不可避免地吸收了新的世俗歌曲风格，作曲家们将这种风格用于宗教经文，创造了和牧歌一样生动活泼和富有表现力的经文歌，他们还根据这些经文歌或直接借鉴牧歌来创作弥撒曲，但他们创作弥撒曲时，不再使用传统的固定旋律，而是根据需要使用改编、重复和延展了的整个复调织体。这种再创作手法，在作曲技术上被称为“戏仿模拟”，但丝毫不带任何嘲讽含义。贡贝特、莫拉莱斯和“克莱门斯非爸爸”都写过不少戏仿模拟弥撒曲，他们戏仿自己的作品，也戏仿他人作品。

但又只有在英国，历史走向了不同的方向，因为英国作曲家与外界一直没有接触，只是吸收利用本土传统，那些通过《伊顿合唱集》上溯到15世纪中期的本土传统，包括华丽的男童声部，复杂的结构，固定旋律技巧，带有15世纪开放五度风格的和声，充满活力且自由流畅，基本没有模仿的复调音乐。创作了《可爱的耶稣》（O bone Jesu）的苏格兰著名作曲家罗伯特·卡弗（约1485—约1570），把19个声部交织在自然浑成而宏伟壮丽的和弦进行中，让自己的祖国听上去犹如充满异域风情的墨西哥般的基督教前沿阵地。英格兰众多作曲家中最有天赋的一位是约翰·塔弗纳（约1490—1545），他除了在由卡迪纳尔·沃尔希创建的牛津学院供职那几年（1526—1530）以外，在自己的出生地林肯郡度过了一生中的大部分时光，他创作了三部

六声部弥撒曲，这三部有可能是为牛津学院所作的弥撒曲，就在宗教变革将英国复调音乐传统带入充满不确定性的沉寂状态的前夜，捕捉住了并再现了伟大的英国复调传统。

第6章　改革与创痛

68

大约1550年以前的西方音乐，除了圣咏之外，皆被时间所吞噬，湮没于无声无息之中，直到20世纪，实际上是20世纪晚期，这些音乐才重又发出声音。从这个意义上讲，所有古老的音乐又都是新音乐。无论是杜费的弥撒曲，还是贡贝特的世俗歌曲，或是佩罗坦的花唱式的装饰旋律，都还没有获得真正的古色古香。但是，1550年代和1560年代的音乐，因为连续存在了较长时间，其耐久性和熟悉性也渐渐显露出来。在更年轻一代的教堂音乐作曲家中，居领先地位的是乔瓦尼·皮耶路易吉·德·帕勒斯特里纳(1525/1526—1594)，他所创作的音乐，从来就没有被人完全遗忘过，至少在罗马是这样，他的一生几乎都是在罗马度过的，他的作品容易被人记住，因为这些作品在当时和接下去的几个世纪中始终是易于理解的音乐，而它们之所以易于理解，又是因为帕勒斯特里纳一方面直接借鉴了贡贝特和莫拉莱斯的那种非常悦耳的复调音乐，另一方面又以和声方式构思作曲，他的和声完全是大小调调式的和声。以帕勒斯特里纳最为著名的弥撒曲《玛切洛斯教皇弥撒曲》(the Missa Papae Marcelli)为例，这首弥撒曲是一首六声部的合唱曲，作品从头至尾都以和弦序进为基础，进行过程中，和声不断地愈发丰满。帕勒斯特里纳的其他作品中，既有过去常见的四声部作品，也有五声部或八声部作品，作品中的和声乐句除了具有自身的意义外，还恰如其分地表现了歌词的意义，在带有更长的经文唱词的部分，即《荣耀经》和《信经》部分，唱

69

诗班就好像用经过渲染的旋律音型和和声叙说出每一个乐句,这些音型和和声都既有解释性,又有表现力。

虽然帕勒斯特里纳写过一百多首弥撒曲,但这首弥撒曲地位独特,不仅是因为它具有诸如清晰明了的表达、经济简练以及平和之美这些内在品质,也是因为那些因其而生的种种传说。据说,这首弥撒曲是在天使授意下在一夜之间一气呵成的,帕勒斯特里纳创作它的目的,是要在北部意大利城市特伦托城举行的主教大会(1545—1563)教堂音乐听证会上,为复调音乐进行辩护。这些传说并不能证明什么客观事实,但它们却证明了这位作曲家在不久之后甚至在他生前将会获得的经典地位。帕勒斯特里纳生前得到了连续几任教皇和其他音乐家的支持,他那词藻华丽的复调音乐风格对年轻一代音乐家的创作产生了影响。

如果说与帕勒斯特里纳同时代的乔塞弗·扎里诺(1519—1590)所著的理论著作《音乐基础》(Istitutioni harmoniche,1558)是那个时代最为优秀的音乐专著的话,那么帕勒斯特里纳的音乐就是这本理论著作的具体体现。扎里诺是威尼斯人,曾跟随圣马可大教堂的维拉尔特学习作曲(扎里诺自己在1565年也成为该教堂的音乐指挥),他创作的一些牧歌和经文歌得到赏识,而且不久就被维拉尔特汇编成集,维拉尔特为歌集取了一个颇有气势的名称,即《新音乐》(Musica nova,1559)。但是,维拉尔特并不是一个孤独的创新者,这本曲集中的新元素很快就开始广泛传播了:即贯穿始终的大调调式的协和和声,与之相配的富有效果的歌词。扎里诺在他的专著中论证和解释的就是这些方法,他所使用的标准就是聆听,这与文艺复兴时期对人的重要性的强调非常契合,他也因此对中世纪复杂的节奏式记谱嗤之以鼻,但中世纪节奏式记谱在扎里诺所处的那个时代已经处于衰落期了,自"后若斯坎时代"之后的大部分音乐都是以平稳行进为特色,[①]不

70

① "后若斯坎时代"(post-Josquin generations)是指1520—1550年间音乐创作风格:教堂音乐比世俗音乐更加明显地产生了变化,弥撒曲和经文歌所使用的圣咏旋律得到了自由处理,五至六个声部较以前的四声部创作更为流行,对歌词艺术处理提出了更高的要求。——译者注。

再需要这种记谱法。扎里诺的权威性因为与古希腊思想有共性而得到巩固,同时也从思想上和智识上扶持了新音乐风格。

新音乐所得到的体制上的扶持来自罗马教会。当时,罗马教会权威和罗马行为的批判者,如马丁·路德和让·加尔文都已经有了自己的教义,接受这些教义并主张脱离罗马教会的宗派已经形成,教皇保罗三世召集的"特伦托公会议"就是对此现象作出的反应。路德和加尔文所引发的宗教改革,由此对古老的天主教秩序产生了巨大冲击,因此一种经过修订了的礼拜仪式出现在了特伦托,礼拜仪式上的音乐出奇地契合于宗教改革理念,从广义上说,这些也是文艺复兴的理念。在特伦托公会议所作的法规中,唯一一个关于音乐的条例规定,"任何淫荡猥亵"内容都不得出现在教会,这项禁令很可能在一定程度上,导致了在牧歌基础上发展而成的戏仿弥撒曲的衰落。这项禁令与加尔文的愿望不谋而合,加尔文在《日内瓦诗篇》(1542)的序言中写道,他推崇"既真诚又圣洁的歌曲",排斥"既自负轻佻又愚钝无知,既污秽卑鄙又邪恶有害"的东西。这一理念的背后其实是从古希腊时期的柏拉图(加尔文的确提到了柏拉图)那里沿袭而来的思想,即音乐可分为对人有益和对人有害的音乐。同样重要的另外一个现象是人们开始重视音乐对意义的表现力,天主教和新教徒都是如此。杜费的弥撒曲是处于时间当中的建筑,他的经文歌歌词不过是一个平面图而已,而帕勒斯特里纳式的经文歌,一种路德式的众赞诗(四部和声赞美诗)或是一种加尔文学派的赞美诗咏唱,则都是对经文的表述。

新教音乐并非为常规唱诗班而作,而是为众信徒所作,因此,新教音乐的风格更加简单,经文使用的也是教会会众的语言,这是新教音乐与天主教音乐的唯一不同。在这一点上,伟大的宗教改革者们与时代的脉搏非常合拍,他们代表了一种文艺复兴理念,坚信音乐是所有人都应该掌握的技能。新教作曲家的天主教同事们也不甘落后,把牧歌发展成为更为大众化的用于祷告的宗教音乐。所有这些表明,宗教改革时期,人们渴望有一种能够从情感上吸引听者和歌者的教堂音乐,这种新的需要,在一直保持天主教信念的伊比利亚传统中也表现得非常明显,就像在路德的德国或加尔文的日内瓦一样,在

伊比利亚传统中，宗教情感也可以在本土语言环境中进行传递，无论这种语言是西班牙语还是葡萄牙语，或者甚至是纳瓦特尔语。被人归于埃尔南多·佛朗哥（1532—1585）名下的两首圣母玛利亚赞美诗就是通过本土语言传递情感的，佛朗哥是第一位成功横跨大西洋的作曲家，他于1575年成为墨西哥城大教堂的乐长。

尽管天主教和新教表达出来的思想水火不容，但两者之间的近似性还是在16世纪英格兰音乐中非常明显地显露出来。16世纪的英格兰，教会权力几经易手，英国国教先是在亨利八世当政时期从罗马教会独立出来，尽管礼拜仪式仍然保持了天主教和拉丁语习惯；到了爱德华六世（1547—1553执政）时期，英国国教变成了更具进取精神的新教教会，在爱德华六世的亲自督导下，英国教会还印制了第一本英语祈祷书，但是，女王玛丽一世（1553—1558执政）当政时，英国国教又回归罗马天主教会，伊丽莎白一世（1558—1603）当政时期，复又成为新教教会。托马斯·塔利斯（约1505—1585）漫长的一生就是在所有这些交替中度过的，[1]塔利斯的作品很少有确切的创作日期，但是很明显，他自始至终保持了某些风格特点。他沿袭了塔夫纳和《伊顿合唱集》作曲家的英国传统，[2]也尊重这一传统，常采用男童演唱丰满青春的高音声部，与同时期的欧洲大陆作曲家相比，塔利斯更加不情愿抛弃非大小调的调式，所以，他的音乐就有一种悲伤和克制的音调，这种风格在之后的英国国教音乐中得以传承。塔利斯用英语创作的作品通常是主调音乐的合唱（所有声部构成和弦式齐唱），而且比较简单，他创作的优美的拉丁文赞美诗《圣主之光》（Onata lux）亦是如此。在伊丽莎白时代，为拉丁语经文创作华丽的复调音乐，一直是作曲家可以作的一种选择，塔利斯的经文歌《笃信上帝》（Spem in alium nunquam habui）就异常华丽，需由八个唱诗班

72

① 托马斯·塔利斯（Thomas Tallis，约1505—1585）是英国文艺复兴时期著名作曲家。他是最早为英国国教创作教堂音乐的作曲家之一，被誉为英国早期作曲家的最杰出者。——译者注。

② 约翰·塔夫纳（John Taverner，1490—1545）是文艺复兴时期英国作曲家和管风琴家，他创作的许多复调声乐作品尤为著名。——译者注。

来演唱，每个唱诗班有五个声部，声音庄严洪亮，这首令人称奇的作品可能创作于1560年代晚期，塔利斯似乎是在对维拉尔特创立的意大利复调众赞歌传统作出反应，但在其他方面，塔利斯和在伊丽莎白的教会共事的同僚们，走的仍是完全遵循英国传统的路线。意大利音乐对英国音乐产生渗透性影响是发生在塔利斯之后的事情，而且，意大利音乐主要影响了牧歌，而不是经文歌。

16世纪中期的意大利牧歌仍然被维拉尔特和新一代尼德兰乐派等外国作曲家所主导，这的确不同寻常。尼德兰乐派作曲家如年轻的西普里亚诺·德·罗勒（1515/1516—1565）和菲利普·德·蒙特（1521—1603），还是沿着老路游历到意大利，罗勒和蒙特在1540年代早期旅行到了意大利，比这两位作曲家更为年轻的奥兰多·德·拉索（？1532—1594）和贾切斯·德·威尔特（1535—1596），也在同一时期到了意大利，[1]当时他们还都是孩子，因为唱歌优秀，被人带到了意大利。此时，意大利、西班牙的贵族和主教们仍然认为，低地国家才是音乐源头所在，但是以上四位作曲家已经是多年来连续追随意大利音乐的人群当中的最后几位了，他们与最早追随意大利音乐的杜费有一点不同，作为当时非常重要的音乐家，他们不仅仅有天生的歌唱嗓音以及人们所说的复调音乐基因，还有意大利人的活力和优雅。拉索是一个多产而全面的作曲家，曾为两千多首歌词谱曲，其中有宗教经文也有世俗诗歌，他创作的世俗乐曲包括法国和德国歌曲，也包括意大利牧歌。其他三位作曲家则以创作牧歌著称。拉索和蒙特曾分别在讲德语的巴伐利亚和奥地利宫廷长期任职，甚至在这期间，他们还受宫廷要求创作了大量牧歌作品。所有这四位作曲

73

① 罗勒（Cipriano da Rore，1515/16—1565）是佛兰德乐派作曲家，1540年代来到意大利，创作了许多有影响的牧歌。蒙特（Philippe de Monte，1521—1603）是出生在佛兰德地区的著名牧歌作曲家，共出版了34部牧歌集。拉索（Orlando di Lasso，1532—1594）是佛兰德乐派最重要作曲家之一。12岁来到意大利，由于他的嗓音优美，先后在西西里、米兰、那不勒斯等多个城市教堂做唱诗班歌童。1553年在米兰的圣约翰·拉特兰教堂任合唱指挥，一生创作了大量宗教和世俗声乐作品。威尔特（Giaches de Wert，1535—1596）是来自佛兰德地区的佛兰德乐派作曲家，他创作的13部牧歌集尤为著名，其中11部都是五声部。——译者注。

家,都使牧歌趋于严肃,牧歌中的歌词有时由著名诗人所作(如彼特拉克和塔索[①]),他们还常常使用不属于音阶之列的变化音的半音特征打乱刚刚起到平衡作用的大小调调性,从而使和声产生非同寻常的表达效果。

牧歌中的常见主题仍然是杜费、马肖和游吟诗人所喜爱的主题,即爱的痛苦和悲伤,但是现在,牧歌有了一种融会贯通的和声风格,在这样一种和声背景下,不协和音响就可以表现强烈的身体或心理伤痛效果。扎里诺就认识到这种风格的价值,并提出,和声可以"有几分尖利刺耳"或者"更加柔和且更加倦怠"。16世纪中期的意大利牧歌开始直接表达情感,并且像宗教改革时期的音乐那样直接影响听者的内心世界,但宗教改革时期的音乐,无论是天主教音乐还是新教音乐,其实都是从世俗歌曲那里学到了新方法。另外,就像教堂音乐一样,作为非常个人化艺术的牧歌,此时也是在公共场所进行演唱。意大利、法国和低地国家的许多城市,现在也都有了音乐印刷商,他们印制的产品中也包括牧歌,除此之外,他们还印制舞蹈音乐,当然,巴黎出版商还印制法国复调歌曲。

74

那些适合于业余爱好者在家庭环境中演唱的音乐也在出版范围之内,这些音乐也可以用于宫廷娱乐,罗勒、蒙特和拉索都是宫廷音乐家。佛罗伦萨的统治者斐迪南·德·美第奇在1589年结婚时,婚礼上一系列牧歌和歌曲交织在一起,穿插在道白喜剧《朝圣女子》(La pellegrina)表演的幕间演唱当中。促成这次盛大表演的动力,来自一批艺术家和艺术鉴赏家,1570和1580年代,他们定期聚集在佛罗伦萨,探讨文艺复兴时的重要主题——古希腊音乐。巴黎也有类似的讨论会,但是,探讨的核心是歌曲的节奏(因此,也探讨如何实验性地应用被理解为长短音符的古典节拍的问题),佛罗伦萨人则更为直接地关注如何复原音乐的寓言作用。在这批音乐家当中就有温琴

① 彼特拉克(Francesco Petrarch, 1304—1374)是文艺复兴早期意大利人文主义代表、诗人,被誉为"文艺复兴之父"和"诗圣"。塔索(Torquato Tasso, 1544—1595)是意大利诗人,文艺复兴运动晚期的代表。——译者注。

佐·伽利略(1520年代—1591),他是伟大的科学家文森佐·伽利略的父亲,他在《古今音乐问答》(Dialogo della musica antica, et della moderna,1581)中,公开向扎里诺发起挑战,嘲笑讥讽了音画法牧歌作曲技巧,[①]因为这种技巧使得表达感情的词或句子都得通过音乐手法来得到渲染("虚假的诡计"、"坚硬的石头"、"蛮横的女人"是伽利略所列举的牧歌歌词中的一些陈词滥调)。他认为,音乐家应该考虑如何让一个演员以人物的角色高声朗读歌词,并通过这种方法寻找到"重音和姿态、声音的量和质、适合于那个情节中人物的节奏等"。音乐于是有了新的谱写方式,一种以语言辞令来谱写的方式,音乐也有了--种新的体裁——歌剧。在美第奇婚礼中演奏的一些间奏曲,以牧歌为基础,但采用了新的戏剧化独唱风格元素,成为了歌剧体裁的鼻祖。这些间奏曲的主要词作者,诗人奥塔维奥·利努奇尼(1562—1621)是在伽利略那一群人中成长起来的,很快,他就写出了第一部歌剧剧本。

75

无论是在宫廷、剧院还是教堂里演出,歌剧因为场面壮观必须要有各种最为丰富的资源配置。在《朝圣女子》中,出现了几例全新的小交响曲"sinfonia"(即symphony),当时,"sinfonia"是一个新出现的词,用来表示一组管弦乐器的合奏;这种交响曲的出现表明,歌剧的到来,其实就是管弦乐队的到来,歌剧所需要的,就是管弦乐队所需要的。就教堂音乐而言,从贡贝特、莫拉莱斯到帕勒斯特里纳和拉索这些作曲家所创作的宏大的复调弥撒曲、赞美诗、经文歌等,都是以纯粹的声乐作品形式出版和抄写的,但是,这并不意味着这些作品就一定是用纯声乐方式来演出的。从1520年代起,木管乐器组成的乐队组就开始在西班牙的许多大教堂里演奏。拉索的一本手抄本赞美诗歌集中有一幅插图,描绘的也是大约20个演奏者正在演奏不同乐

① 音画法(word-painting)亦称"音色彩",是指运用音乐要素把歌词所表现的意境给予艺术化的音乐形象描述,如在歌唱中对某个特殊语句配置上行乐句表达明朗喜悦的语气,用下行乐句表达低沉忧郁,不谐和尖锐的乐句表达焦虑不安或伤感情绪,起伏跳跃的乐句形容快乐激动等旋律语调等。该手法是16世纪意大利牧歌的典型表现形式。——译者注。

器的场面，其中的乐器有键盘乐器、弓弦乐器、弹拨乐器和木管乐器。很有可能，这只是绘画中虚拟的管弦乐队，目的是为了在读者的想象中营造奢华的效果，但是有一点非常肯定，那就是不同乐器的演奏者定期在威尼斯的圣马克大教堂演出，扎里诺恰恰就在那里任职。扎里诺晚年时，年轻的音乐家乔瓦尼·加布莱里（约 1555—1612）也到了那里。

从 1585 年开始，加布莱里就为威尼斯最有威望的慈善社团"圣洛克大会堂"创作乐曲，也为丁托列托装饰的属于该社团的豪华大厅创作乐曲，[①]他创作了可由多达五个唱诗班或乐队在大厅里的不同位置进行演唱或演奏的作品：由唱诗班和乐队联合表演的经文歌，完全由乐队演奏的奏鸣曲或坎佐尼。[②] 加布莱里所使用的乐器与拉索插图中出现的乐器种类一样多，其中包括 16 世纪初才传到欧洲并一直演奏舞曲的小提琴。一位参加了该会堂 1608 年典礼的英国旅行家托马斯·科里埃特[③]被当时的场景震惊了，他写道："有时，16 个或 20 个人一起演唱，由乐师或乐长指挥，演唱时，乐器演奏者也同时演奏，有时 16 个演奏者一齐演奏乐器。"如此众多的演奏者，每个乐手演奏一个不同声部，显然非同寻常（对加布莱里而言或许很寻常）。但是，令科里埃特震惊的肯定也包括音乐中的戏剧性，即一个合唱组应答另一个合唱组的方式——像回音或像对话中的回应。歌剧在逐渐形成的过程中，色彩愈发丰富，个性化的富于表达力的声音也开始出现，加布莱里创造的完全不同的戏剧性，也给音乐来了一种新的延续性，他已经不再使用通过模仿性复调发展一个主题的老套路，他的音

76

① 丁托列托（Jacopo Robusti，约 1518—1594）是意大利著名油画家，丁托列托"Tintoretto"是他的昵称，因他父亲是当地一名技艺精湛的染色工匠，所以人们将他儿子称作"丁托列托"（Tintoretto），意为"小染色工"。

② 坎佐尼（意大利语 canzone 最早用来代表歌曲）是指 16 和 17 世纪欧洲单声部或多声部的器乐曲，或意大利牧歌风格的器乐小曲，当时在意大利此类器乐曲尤为盛行。——译者注。

③ 托马斯·科里埃特（Thomas Coryat，1577—1617）是英国旅行家和游记作家，曾徒步周游欧洲，根据自己旅行经历于 1611 年出版游记《科里埃特的蠢举》，此后，他又漫游了小亚细亚、波斯、印度等地。——译者注。

乐更像是对话。

《朝圣女子》的作者们均为同代人，卢卡·马伦奇奥(1553/4—1599)是其中之一，他在罗马斯德斯特大教堂任红衣主教的八年(1578—1586)中，出版了13本牧歌集，数量惊人，他也因此而名声大振。他创作的音乐生性活泼，曲调对歌词的回应方式多种多样，深受听众喜爱，他因此受邀访问波兰，并促成托马斯·莫利(1557/8—1602)创办英国牧歌学校。莫利是当时英格兰音乐活动的前卫人物，他率先把音乐从贵族艺术赞助的小世界中解放出来，推向资本主义市场。莫利的主业是经营企业和从事出版，1593年创办了自己的零售商店，不久推出了英语版的马伦奇奥牧歌作品和其他作曲家的牧歌作品。另外，莫利自己也创作歌曲，还撰写出版了一本供业余音乐爱好者学习音乐之用的指南书(《音乐练习简介》，1597)，并在年轻音乐家中掀起了一股小小的牧歌创作热潮，其中就包括较为著名的约翰·威尔拜伊(1574—1638)和托马斯·威尔克斯(? 1576—1623)。年轻的威尔克斯(1597—1600)创作了三卷牧歌集，为牧歌曲目贡献了一批最为优秀的作品，但威尔克斯英年早逝。牧歌体裁的寿命比他还短，因为英国牧歌仅活跃在伊丽莎白统治时期的最后十年和詹姆斯一世统治时期的头十年，其繁荣期只有20年，甚至可能还不到20年，但英国牧歌的繁荣期却恰逢莎士比亚的创作期。

莎士比亚时期的伦敦已经替代巴黎成为欧洲人口最多的城市，伦敦的作曲家自然不限于牧歌作曲家，还有其他体裁的作曲家，约翰·道兰德(? 1563—1626)就是其中之一，虽然他仅是时而光顾伦敦的一个访客而已。[①]他同莫利一样，都吸收借鉴意大利传统体裁，但他借鉴的主要是以琉特琴伴奏的歌曲和舞曲。1597年，道兰德出版了他的第一部琉特琴歌曲集。他的作品以表现忧伤为主，这种忧伤，确切地说，与其说是爱的伤痛，不如说是孤独之人的深沉智慧，一个

① 约翰·道兰德(John Dowland, 1563—1626)是英国作曲家和琉特琴演奏家，出版了三卷音乐作品，其中包括约90首琉特琴曲，80多首琉特琴伴奏的独唱曲。他的声乐作品对后来艺术歌曲的发展产生了重要影响，他为维奥尔琴和琉特琴合奏创作的器乐曲集《泪》(Lachrimae)流传甚广。

情愿独自沉思而不愿在与他人交往中获得肤浅之乐的孤独之人。道兰德吸收了牧歌中具有表现力的半音阶作曲技巧和音画法描述手法，但改变了牧歌的音乐效果。牧歌的本质特征是社会性，道兰德的作品却只有一个声音，这个声音其实就是他自己发出的声音，一个集诗人、作曲家和演出者于一身的声音。他最具悲观色彩的歌曲，似乎是一个人在对另一个人倾诉，把听者带入多形态的主观自我中。

在道兰德的创作期内，英国作曲界的老前辈威廉·伯德（约1540—1623）步入了退役之年，但退役的伯德创造力却丝毫未减。伯德和道兰德一样也是天主教徒，1570年代晚期，英国针对依然坚守古老信仰的信徒们出台了更加严厉的约束性立法，伯德在伦敦的生活因而非常艰辛，伯德不仅笃信传统天主教，也笃信传统音乐风格，仍然坚守年轻时使用的复调音乐作曲风格，并坚持认为，音乐仿佛是在模仿一个饱含意义的动机的过程中自然流露出来的。1575年，伯德与塔利斯合作出版了一本献给女王的拉丁语经文歌集。1590年左右，伯德的老朋友作曲大师塔利斯已经不在人世，莫利（他的一个学生）和道兰德等新一代作曲家崭露头角，伯德则把自己的作品汇编成几大卷，其中包括两卷拉丁文经文歌（不包括1575年的拉丁文经文歌集），两卷英国风格配曲作品（仍采用对位手法创作，大都是由维奥尔琴乐队伴奏的独唱曲），一卷羽管键琴作品（《内维尔的贵妇曲全集》，包括幻想曲、变奏曲和舞曲，特别是由慢速帕凡舞曲和快速加力尔德舞曲组成的双段体作品）。之后，伯德便离开城市，退隐到一个天主教贵族约翰·彼得伯爵的乡间住所，全身心为不便公开宣传的弥撒庆典仪式创作音乐。

78

晚年伯德的音乐是回溯过去的音乐，在他回溯的那个过去里，音乐还是一个共同体，帕勒斯特里纳的弥撒曲、维拉尔特和拉索的经文歌和牧歌、甚至是塔利斯的英国风格音乐，使用的都是同一种语言，即模仿性复调音乐、协和的大小调和声以及注重表现的歌词结构。现在，音乐内部爆发出来的力量开始让这种同一性分崩离析了。只能从半音音阶中产生的表现力，即只能从正常和声进行中变异而出的变化音及色彩效果中产生的表现力，开始让16世纪中期清晰而单一的和声复调音乐岌岌可危。尽管刚刚出现的大小调，在一个世纪

后才会更加丰富多彩，才可适用于巴赫作品中极富表现力的复调音乐，但是，想要用音乐表达意义，就常常意味着必须摆脱复调音乐，使用一种旋律灵活、有和弦伴奏特点的新型独唱模式，而道兰德或同时代佛罗伦萨作曲家就在歌曲中使用了这种模式。也有作品保留了复调音乐，但却仍有可能让时代的特征在音乐中展露无遗，卡洛·杰苏阿尔多（约 1561—1613）的音乐就是如此。

杰苏阿尔多曾把妻子和她的情人杀死在床上，因此在生前和现在都臭名昭著，他的音乐几乎如出一辙，也非常极端。他创作的全部是五声部和六声部声乐作品，其和声极具个性，充满稠密的半音阶，行进自由，稳定感荡然无存。在表达常见的情感和精神苦痛等主题时，他的音乐似乎是在不断融化消逝，这种音乐在他 1611 年出版的三卷曲集中并不少见，这三卷曲集包括两本牧歌集，一本为在复活节前连续三晚举行的纪念基督之死的熄灯礼拜仪式而创作的音乐作品集。杰苏阿尔多的这种音乐一直被人们视为古怪反常，直到浓密的半音阶和声成为常规作曲手法之后，他的音乐才得以施展魅力，当代的斯特拉文斯基就是杰苏阿尔多的听众，斯特拉文斯基于 1957—1960 年把杰苏阿尔多当年创作的三首经文歌中所缺失的声部进行了修改和补充，还把杰苏阿尔多创作的牧歌改编成器乐曲，在这之前，斯特拉文斯基就已经在《圣歌》中对加布里埃利的音乐风格作出了回应。[①] 斯特拉文斯基的鉴赏力也许比他同时代的作曲家更为敏锐，但他的品位与同时代作曲家却并无大异，杰苏阿尔多、加布里埃利等作曲家，都是在 78 转黑胶唱片的年代重新被人发现的。

在他们自己的时代里，杰苏阿尔多和加布里埃利所属的世界——教堂调式的复调音乐世界——却正在逝去，正在向大小调和声体系演进。1550 和 1560 年代进入成熟期的两个或许是最伟大的

① 乔万尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli，约 1554—1612）是文艺复兴晚期和巴洛克早期意大利作曲家，他于 1597 年创作的《宗教交响曲》是当时欧洲作曲家了解意大利音乐创作风格的范例。斯特拉文斯基于 1955 年创作的《圣乐》采用男高音和男中音独唱、合唱与乐队的综合表现手法，该作品在某些方面体现了早先加布里埃利在《宗教交响曲》里创立的一些独到的音乐表现特征。——译者注。

音乐大师帕勒斯特里纳和拉索,都逝世于1594年。比他们年轻的托马斯·路易斯·德·维托利亚(1548—1611),[①]可能曾跟罗马的帕勒斯特里纳学习作曲,但此时也已经回到了西班牙,服务于马德里的皇家女修道院,并于1603年为玛丽亚皇后创作了一首华丽的六声部《安魂弥撒曲》,作品中的和声在平静的背景中炫示而出,但之后,他再也没有写过任何作品。伯德在生命的最后几年也没有创作任何作品,在无声无息中度过了最后的岁月。但是,宗教复调音乐的华丽传统,在西方世界的边缘地带——里斯本的曼努埃尔·卡多索(1566—1650)、普埃布拉墨西哥城的胡安·古铁雷斯·德·帕迪拉(约1590—1664)的作品中——继续生存着。之后,那个太阳落山了。

80

① 托马斯·路易斯·德·维托利亚(Tomás Luis de Victoria, 1548—1611)是文艺复兴盛期仅次于帕勒斯特里纳的杰出的西班牙作曲家,被誉为与帕勒斯特里纳齐名的一代复调作曲宗师。1565年赴意大利罗马的耶稣会日耳曼学院,在那里可能师从帕勒斯特里纳,并于1571年继帕勒斯特里纳任教于该神学院。大约在1587年返回西班牙,1596—1611年在马德里斯卡尔扎雷亚尔女修道院任管风琴琴师和唱诗班乐长,并成为玛丽亚皇后的圣堂牧师,1603年为皇后的葬礼创作了著名的《安魂弥撒曲》。——译者注。

第7章 用音乐说话

伟大的复调音乐传统从邓斯泰布尔到伯德已经连续发展了两个世纪,也许已经垂垂老矣,走到了自然生命的尽头。而且当时出现的一种新风格也加速了它的消逝,该新风格既招致诽谤,也得到拥护,这种情况在音乐史上既不是第一次,也不是最后一次。意大利教士乔瓦尼·玛利亚·阿图希就站在诽谤之列,他在划时代的1600年出版了一本专著,指出“现代音乐的瑕疵”,认为和声与和声进行破坏了规则,他在书中引用了较有声望的古代人如波伊提乌等的观点,[①]但他使用的评判标准其实来自扎里诺。当时的任何音乐都有可能成为阿图希嘲笑的对象,但是他最终还是选择了克劳迪奥·蒙特威尔第(1567—1643)创作的一首牧歌《残酷的阿马里利》(Cruda Amarilli)作为谴责对象,当然,他在批评这首作品时,并没有点出曲作者的名字,我们不禁猜想,他这么做,并不是出于对作者的体谅,而是出于蔑视。

就像许多批判者一样,阿图希并无恶意。出生于意大利北部城市克雷莫纳的蒙特威尔第比年长于他的杰苏阿尔多更加勤奋,在专

① 波伊提乌(Boethius,约480—524)是古罗马后期政治家、哲学家和神学家。他于公元510年任罗马执政官,522年被指控图谋不轨罪而入狱,524年在巴维亚被处死。波伊提乌一生著述论说,不但有关于天文、数学方面而且还有关于音乐的论述。他翻译了亚里士多德的《前分析篇》和《后分析篇》、《正位篇》、《论智者的驳辩》、《解释篇》、《范畴篇》及新柏拉图主义者波尔菲利所写《导论》,还为《导论》撰写评注。——译者注。

业上也更加雄心勃勃,15岁时就出版了一卷经文歌集,20岁出头,就在该城市附近的曼图亚的坎扎加宫廷谋到一个职位,他的上司就是受人尊敬的沃特,蒙特威尔第的工作非常出色,似乎还会更加出色。但阿图希把《残酷的阿马里利》作为攻击对象,的确是选对了目标,虽然阿图希抨击的是蒙特威尔第表达歌词的音乐技巧,这种技巧已有半个世纪的历史,例如,用不协和表达(悲伤的)"痛哭",或者用突然出现的快速音符表达"逐渐消失",这些技巧都是温琴佐·加利莱伊20年前嘲笑过的东西,尽管他的批评角度不同。在阿图希看来,这些模拟性的片段制造了"喧哗的声音,混乱的荒诞局面,充满瑕疵的综合效果",他坚信,那些对如此"恶行"负有责任的人,"只想满足感官需求,极少考虑理性也应该参与音乐评判的问题"。

82

在这一点上,阿图希是正确的。但朱利奥·恺撒·蒙特威尔第在1607年出版的一本轻歌牧歌集的序言中,挺身为他的哥哥辩护,[1]他解释说,他哥哥的目的是"要让歌词成为和声的情妇而不是仆人",也就是说,理性和规则应该让位于语言表现力,为了说明自己的观点,他还引用了古典权威思想,当然还是柏拉图的思想,他把遵守和声规则的音乐行为表述为"第一实践"(prima pratica),从奥克冈(他的名字一直到17世纪都没有被人遗忘,但之后他就淡出了人们的记忆,现在情况才有所改观)到维拉尔特等作曲家走的都是这一途径,除"第一实践"以外还有"第二实践"(seconda pratica),在"第二实践"里,旋律与和声更加亲和于歌词,据这位兄弟辩护者称,远比这些作曲家更加伟大的克劳迪奥·蒙特威尔第确认了罗勒是"第二实践"方法的创立者,沃特和马伦奇奥等是传承者。[2]

① 朱利奥·恺撒·蒙特威尔第(Giulio Cesare Monteverdi, 1573—1630)是克劳迪奥·蒙特威尔第(Claudio Monteverdi, 1567—1642)的弟弟,作曲家和音乐评论家,1607年编辑出版了他哥哥克劳迪奥·蒙特威尔第的《音乐玩笑》(Scherzi musicali)。——译者注。

② 罗勒(Cipriano de Rore, 1516—1565)和沃特(Giaches de Wert, 1535—1596)均是来自佛兰德地区的作曲家,他们一生大部分时间在意大利,以创作意大利牧歌著称。马伦奇奥(Luca Marenzio, 1553—1599)是16世纪最杰出的意大利本土牧歌作曲家。——译者注。

朱利奥·恺撒·蒙特威尔第还提到另外两个"第二实践"方法的作曲家,雅各布·佩里(1561—1633)和朱利奥·罗莫洛·卡奇尼(1551—1618),但他们两人的作品其实与他哥哥的作品截然不同,他们并不擅长创作《残酷的阿马里利》之类的五声部牧歌,而是擅长"单声音乐",即为独唱创作的音乐。[①] 他们两人都属于佛罗伦萨地区以温琴佐·加利莱伊为思想领袖的音乐家和鉴赏家社群,卡奇尼既是作曲家,也是歌手,但直到1602年,他才出版了一卷有乐器伴奏的歌曲和独唱牧歌集,为其定名《新音乐》(Le nuove musiche),表达了对自己作品的信心,他为该卷歌集撰写的序言,与朱利奥·恺撒的文章一样具有挑战性。卡奇尼的创新思想,其实与维拉尔特在50年前的那篇"新音乐"中所表达的观点颇为相似,卡奇尼指出,他所做的就是要音乐去"模仿歌词所表达的思想",但这样的音乐都是独唱歌曲,演唱时,"几乎是在用音乐说话",音乐就是被美化了的语调。卡奇尼也创作"坎佐尼风格舞曲",尽管这种舞曲不同于他所说的表达意义的音乐,而且这种不同也常常可以被避免(例如,蒙特威尔第的音乐就既像舞曲又充满激情),但他的舞曲和歌曲涉及了音乐的两个理想目标——表现身体运动和心理活动的目标,这两个目标成为下一个半世纪音乐的必然特征。"第二实践"的出现,正如卡奇尼的序言所说,与"愉悦心灵、牵动心灵之情感"的愿望有关,但同样也与舞蹈节奏有关,用舞蹈表达真情实感的情况早已存在于英语和意大利语的牧歌中,也存在于道兰德的歌曲中,换句话说,能够证明"第二实践"与舞蹈之间具有关联性的音乐实例早已有之。 83

但是,佩里和卡奇尼的音乐与道兰德的音乐有一个重要区别,在前两者的音乐中,"通奏低音"(更通俗和简约的表达是"低音连奏")替代了完整写出的伴奏乐谱,通奏低音乐谱只记录低音声部,用数字标出必须产生和声效果的音符(例如,数字"5"代表该音符的五度 84

① 单声音乐(monody)亦称单音音乐。17世纪欧洲建立的仅有单一旋律的独唱歌曲,其特征为高音声部是人声独唱,琉特琴或羽管键琴以通奏低音作为低音声部伴奏,速度缓慢。该体裁代表人物是意大利歌手兼作曲家朱利奥·罗莫洛·卡契尼(Giulio Romolo Caccini,约1545—1618)。该时期单声音乐的器乐曲也有,但不普遍。——译者注。

音)，演奏通奏低音的可以是键盘乐器、一把琉特琴或一个小型乐队，通奏低音设计手法一直延续到巴赫和亨德尔时期，基本没有发生变化。有了通奏低音，乐器演奏法和节拍速度都有了灵活性，伴奏成为一种和弦连续，而不是复调音乐多线条构成的网状结构，可以更容易地适应各种变化性速度，也就是歌唱演员在“几乎是用音乐说话”的过程中可能采用的速度，这样的速度可能出现在各种主题的歌曲中——爱情和自我发现所带来的喜悦和痛苦或精神上的喜悦和痛苦，蒙特威尔第和来自都灵的西吉斯蒙多德·英迪(约1582—1629)的独唱歌曲和牧歌，就属于前一种主题的歌曲。[①] 而洛多维克·维亚达那(约1560—1627)的“教会协奏曲”(在当时仅指几人一起演奏的形式)和亚历山德罗·格兰蒂(约1575—1630，曾跟随加布莱里学习音乐，后与蒙特威尔第共事)的独唱经文歌则属于后一种类型。在用声乐表达情感的愿望的作用下，一种新的旋律织体逐渐形成，它出现在世俗和宗教音乐中，歌唱旋律处于主调位置，由和声衬托，这种旋律织体就是沿用至今的歌曲织体。此外，通奏低音的创作方法，促使作曲家以和弦方式尤其三和弦方式设计音乐，也促使了大小调体系逐渐形成。

正如伽利略所说，新的风格可以让歌手同时成为演员，而歌手所要表达的是一个人而不是一类人的情感，牧歌就是表现一类人(通常是充满快乐或饥渴的恋人)的情感。音乐正在成为天资聪颖之人的

85

个人物品，这才是真正的文艺复兴风格，时间也在因为手表的普及而成为个人物品(第一只手表的出现可以追溯到1548年)。此时，人与时间的关系成了私人关系，音乐也个体化了。

由一个个体代表另一个个体，由一个歌唱者表现一个人物，这为歌剧的出现提供了可能性。就歌剧而言，卡奇尼、佩里与诗人里鲁契

① 都灵(Turin)是意大利西北部城市，意大利语作Torino托里诺城。最初为都灵人修建，公元前218年遭汉尼拔破坏，后成为奥古斯都帝国管辖下的军事殖民地，公元6世纪为伦巴第公爵领地，后成为查理曼政府的首府。15至16世纪成为意大利文艺复兴运动期间的政治和文化中心。——译者注。

尼以及他们几个人的音乐资助人雅各布·科尔希走在了时代的前沿，[①]他们于1589年创作了几首幕间曲，之后，又创作了第一个实验性歌剧《达芙尼》(1598)，该歌剧由里鲁契尼作词，科尔希和佩里作曲。两年后，在科尔希的资助下，艺术家们合写了歌剧《尤利狄茜》，把这首作品作为献给玛丽亚·梅迪西公主和法国亨利四世的结婚礼物，佩里和卡奇尼立即赶印出了同一部歌剧剧本的两首不同配曲，但是这两部作品，与蒙特威尔第1607年在曼图亚创作的同主题作品相比黯然失色，当然蒙特威尔第可能是在佛朗克—佛罗伦萨联姻的婚礼上，看到过佩里和卡奇尼的歌剧《尤利狄茜》。

蒙特威尔第的《奥菲欧》本身就是一个了不起的联姻，他将牧歌(在合唱中出现)、舞曲、新颖的具有表现力的单声音乐结合起来，作曲界第一次尝试这种方法。蒙特威尔第很快发现，情感化的歌曲在戏剧背景的衬托下拥有了巨大的能量，戏剧情节将人物置于特殊的情境之中。衬托该歌剧中最受人欢迎的曲目"强有力的精灵"(Possente spirto)的特殊情境，就是一个恳求的场面，扮演奥菲欧的男高音演唱，恳请来自地狱之河的亡灵摆渡人卡伦(半喜剧男低音角色)打破常规，将自己带入死亡帝国。在歌剧的其他片断中，蒙特威尔第比卡奇尼更为专一地追求话语般音乐曲调的理想，典型例子就是信使给奥菲欧带来尤利狄茜死亡消息时的那段独唱。但是，在歌剧中，"强有力的精灵"除了展现音乐强化歌词的能力以及超越这种能力的能力外，还必须展现音乐自身的力量，奥菲欧用歌声的魅力改变了歌唱世界的格局，他对卡伦的表白式独唱，除了突出语言意义外，还展现了旋律的优雅和美妙，展现了作曲家标出的各种装饰音。与游吟诗人时期到21世纪的最优秀歌曲一样，这首独唱歌曲的旋律 86

① 奥塔维奥·里鲁契尼(Ottavio Rinuccini, 1562—1621)意大利诗人，是意大利最早歌剧《达芙尼》和《尤丽狄茜》剧本作者，因此被誉为"歌剧脚本之父"。雅各布·科尔希(Jacopo Corsi, 1561—1602)贵族出身，是意大利作曲家、歌唱家和音乐资助人。17世纪前后他在佛罗伦萨领导音乐家们经常在他家举行讨论会和音乐表演，1598年歌剧《达芙尼》首场演出就是在他家举行的，科尔希为《达芙尼》至少创作了两大段音乐。——译者注。

不仅优美而且还极富表现力。

歌剧《奥菲欧》表明,新的单声音乐还衍生出了另一个新生事物,即出现在教堂之外的大结构、极具影响力的音乐作品。伯德创作的歌曲和帕勒斯特里纳的牧歌,与他们自己创作的弥撒曲相比,不可避免地会缺少一些气势。但是,1600年之后,一种完全世俗化的大型音乐形式——歌剧——出现了,从此,教堂音乐开始模仿歌剧的独唱形式和戏剧结构,变成了歌剧之子。这种情况在威尼斯尤为突出,乔瓦尼·加布里埃利的音乐已经俨然是典型的音乐戏剧了,1613年蒙特威尔第的出现可以说是历史的必然。彼得鲁奇去世一个世纪之后,威尼斯仍然是音乐出版业的重镇[①](蒙特威尔第已经连续30年为这座城市的印刷业提供作品了),在当时出版的音乐曲集中,有一本专为晚祷仪式创作的歌集《圣母晚祷》(Vespro della Beata Vergine),出版于1610年,包括有较为喧闹的赞美诗和其他大型作品,属于加布里埃利音乐风格,穿插有独唱或二重唱经文歌。《奥菲欧》是第一部伟大歌剧,而这本歌集则是教堂音乐变成准歌剧后的教堂音乐样板,1960年代晚期,对巴赫之前的音乐的研究开始快速发展,这部歌集也在音乐会曲目中确立了自己的牢固地位。

87 蒙特威尔第是圣马可大教堂的乐圣,维拉尔特和扎里诺半个世纪前也曾在此就职,但是蒙特威尔第为晚祷和弥撒仪式所作的乐曲比他们两人的作品更加精美绝伦。蒙特威尔第常受曼图亚和威尼斯权贵邀约创作歌剧,1624年他为其中一人创作了一部小型歌剧,名为《唐克雷蒂和克劳林达之战》(Il combattimento di Tancredi e Clorinda),改编自塔索的圣战史诗中的一个片断,[②]剧中有一个讲述

① 奥塔菲亚诺·彼得鲁奇(Ottafiano Petrucci, 1466—1539)是意大利威尼斯音乐印刷商人,他在1501年首次采用活字印刷制谱技术印刷了《复调音乐歌曲100首》(Harmonice musices odhecaton A)。到1523年,经他出版的各类乐谱达五十多种。他的音乐制谱印刷成就从文艺复兴中期始带动了各地区相继建立了音乐出版机构,推动了乐谱的交流和传播。——译者注。

② 塔索(Torquato Tasso, 1544—1595)是意大利著名诗人,代表作包括《阿敏塔》和《被解放的耶路撒冷》。他的去世标志着文艺复兴时期文学的结束。——译者注。

者和两个人物，由弦乐队担任通奏低音。该作品收录在蒙特威尔第的第八部牧歌集(1638)中，这本曲集收录的作品除较为传统的牧歌外，还有二重唱和小型音乐戏剧，但至今仍被称作牧歌集。

在为该歌集撰写的序言《战争与爱情的牧歌》(Madrigali guerrieri et amorosi)中，蒙特威尔第谈到，我们大脑中的"主要情感"有三种："愤怒、温和、谦卑或祈求"。他在早期作曲家的作品中找到了表现温柔情感的音乐，但是没有找到表现愤怒的音乐，于是，他开始寻找他认为从柏拉图时代就被遗失了的一种音乐表达法。他写道，他的研究不仅包括阅读古代哲学，也包括实践和实验，在研究过程中他发现，快速重复一个音符可以造成他想要的那种激情表达效果。[①] 塔索的文本生动描述了一场殊死的战斗，为蒙特威尔第提供了一个试验新风格的机会，但这种风格不仅是声乐旋律的新风格，也是乐队伴奏的新风格，例如，在为塔索的剧本配写的歌剧中，有一段音乐用弦乐器热切展现了主人公唐克雷蒂骑马时马蹄紧抓地面而后向前飞奔的动作。

即便如此，蒙特威尔第的音乐表达手段主要针对声乐作品，《唐克雷蒂和克劳林达之战》就为新颖的单声音乐做了最出色的阐释。该歌剧的大部分由叙述者用宣叙调(声调如讲话般的歌唱方式，演唱时常保持一个单音吟唱)演唱，歌唱者借此引出节奏和音色的迂回婉转，使单一乐音传达的歌词有了情感形态和价值。但是在有些段落中，旋律则把表现力提升到新的平台，例如，在歌剧中间部分，当叙述者讲到战士在夜幕降临时的疲惫时，出现了鲜明的音乐对比。叙述者在歌剧里的讲述多用宣叙调，但是，当他从审视现时转而预见死亡和耻辱的未来时，宣叙调便升华为旋律，通过一个最简单的动作——一个在惊叹语"噢"上经过两个音符的向上进行——成功表达了最为痛彻的情感。在该歌剧的印刷版本中，蒙特威尔第添加了一些增强

88

① 蒙特威尔第在音乐中表现的"激情风格"就是在这个时期形成的，该风格的音乐表现力大大超越了与他同时代其他作曲家的创作思路，包括强调旋律对情感的表现力，大胆使用不协和和弦和自由转调。他的乐队编制也趋于扩大化，创造了一些新的乐器演奏技法，并在歌唱中加入了花腔。——译者注。

表现效果的音符,这些音符对应的词表明,声乐戏剧的概念在当时仍是非常新奇。蒙特威尔第回忆说,在狂欢节(在当时欧洲的天主教中,从圣诞延续至大斋期,以游行和娱乐为主)上最早体验这部戏剧的观众,"被戏剧深深感染,几近哭泣"。

这些最早为音乐戏剧而掉落的眼泪证明,文艺复兴时期的一个梦想——即用音乐表达人的身体和大脑行为的梦想——已经成为现实:急迫和愤怒、疲惫和哀伤、平静与恐惧等。但是,蒙特威尔第以及同时代的作曲家所运用的方法:单声音乐、通奏低音、独唱旋律线条与伴奏部分构成的织体、由三和弦和大小调音阶引导的和声进行、清晰的乐句结构和舞曲节拍,就像阿图希在关于新风格的论证中所展示的那样,或多或少地将多声部音乐——文艺复兴时期的音乐语言——淘汰掉了。这一点托斯卡纳音乐家阿格斯蒂诺·阿加扎里(约1580—1642)在出版于1607年的通奏低音演奏手册中已经说得非常明确:"如果有人认为一个低音部没法演奏充满数字和对位和声的古代作品的话,那么,我想说,的确已经没有人再演奏这种音乐了。"蒙特威尔第对文艺复兴思想的实践,因此也可以被看作是音乐史上一个新时期的开始,即巴洛克时期的开始,巴洛克这个术语直到17世纪的音乐在20世纪中期广为流传时才开始通用。

89

作为歌剧伴侣,管弦乐队也应该是在17世纪早期出现的新生事物。在拉索时期的慕尼黑,即大约在1560年左右,类似管弦乐合奏的器乐演奏还是一种美妙的幻想而已,但半个世纪之后,这个幻想却变成了现实。蒙特威尔第在1609年出版的第一部歌剧《奥菲欧》乐谱中,列出了一个有39个演奏者的乐队编制,类似于管弦乐队编制。我们可以非常肯定的是,到了1618年,第一支标准的管弦乐队在巴黎正式成立,名为"皇家24小提琴手"(Vingtquatre violins du roi),这个名字涵盖了所有弦乐器演奏员,该乐队常为法国宫廷的特色表演即带演唱的芭蕾舞伴奏。

但是,管弦乐队发展成自给自足的音乐团体,还需要在另一个17世纪晚期的发明出现后才会变成现实:即音乐会。此时,还只有在特殊的场合,管弦乐队才会被组织起来进行演奏,并总是用来为声乐伴奏,在歌剧中或在宫廷庆典或教堂音乐中,管弦乐队都是担当伴奏角

色。这些特殊场合对器乐演奏者的要求不断提高，人们包括乐器演奏者也愈来愈渴望用乐器来模仿声乐对体能的炫示和情感的表达，乐器独奏因而开始受到更大关注，乐器演奏技艺也趋于精湛，16世纪的琉特琴和键盘音乐主要是为业余音乐人士而创作的。而在17世纪早期，出现了第一批职业演奏者。

90 比阿吉奥·马里尼(1594—1663)是蒙特威尔第在圣马可大教堂任职时手下的乐器演奏者之一，歌剧《唐克雷蒂和克劳林达之战》首演时，他有可能担任首席小提琴手。马里尼为小提琴创作了多首有通奏低音的奏鸣曲，这些奏鸣曲都是礼拜仪式的间奏曲，他创立的这种通奏低音奏鸣曲演奏形式，在18世纪末之前广泛用于欧洲天主教教堂礼拜仪式。在马里尼创作奏鸣曲的同时，阿姆斯特丹管风琴家让·皮特斯佐恩·斯维林克(1562—1621)和罗马音乐家吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔迪(1583—1643)则正在创作不同体裁的键盘音乐：保留了传统风格并延续至巴赫的复调创意曲(常被称为利切卡尔或幻想曲)，运用手指的技巧迅速而平稳地在键盘上移动的托卡塔(字面意义为"触键"曲子)，还有充满幻想情调的幻想曲。家庭乐器制作商也在建立新的视觉美感和声音标准，例如，克雷莫纳的阿马蒂创立了伟大的小提琴制作传统，安特卫普城的拉克家族制作的羽管键琴是当时质量最好的键盘乐器，但是，马里尼、斯维林克、弗雷斯科巴尔迪和其他一些作曲家兼演奏家，在如何发挥乐器演奏技巧和音色特质的独特潜力和挑战性方面，却仍然遵循着上一个世纪的方法：小提琴演奏中用高音区的长乐句表现美妙旋律；用琉特琴的指法表现灵巧性；用羽管键琴表现令人目眩的速度等。这里提到的乐器，在早期巴洛克音乐语言中逐渐积累起自己的曲目，并开始有了自己的特性语言。

不同城市和国家也出现了不同的音乐风格，这种现象有几个方面的原因，但最重要的原因是因为话语般的音乐所处的语言环境不同。从16世纪中期开始，人们就期望音乐家既用日常语言也用教堂 91 拉丁语写作歌词，因为教堂拉丁语毕竟是早期伟大作品的支柱。还有另外一个原因导致了各地音乐风格的不同，基督教分裂成天主教和新教，虽然人们对天主教国家(意大利、法国、西班牙、奥地利和南

部德国）和新教国家（北部德国、英国和斯堪的纳维亚）之间的分界线存有争议，但两者的分离是确定无疑的事实，其结果是，一个教会领域的音乐对另外一个教会领域毫无用处了。另外，单声音乐强调歌词，语言差别在音乐发展中就变得尤为关键，例如，意大利语本身就有音高轮廓，有明显的重音，元音可以被延长，所以，为意大利语歌词所配的旋律，就与法语歌词的旋律有所不同，因为法语在音高和节奏上都更为平稳。文化、性情以及人生态度也都会对音乐形式有所影响，例如，17 世纪上半叶创作琉特琴伴奏歌曲和宫廷化妆舞会音乐（融合歌曲和舞蹈的诗体戏剧）的法国作曲家，出于民族习惯，就格外关注音乐中的诗歌占有量以及音乐与自然的一致性，但对于法国人而言，音乐与自然一致就表示歌词易于理解，对于意大利人而言，自然的音乐则表示优美的旋律，能让演奏者、歌唱者以及听者在演唱中得到享受。

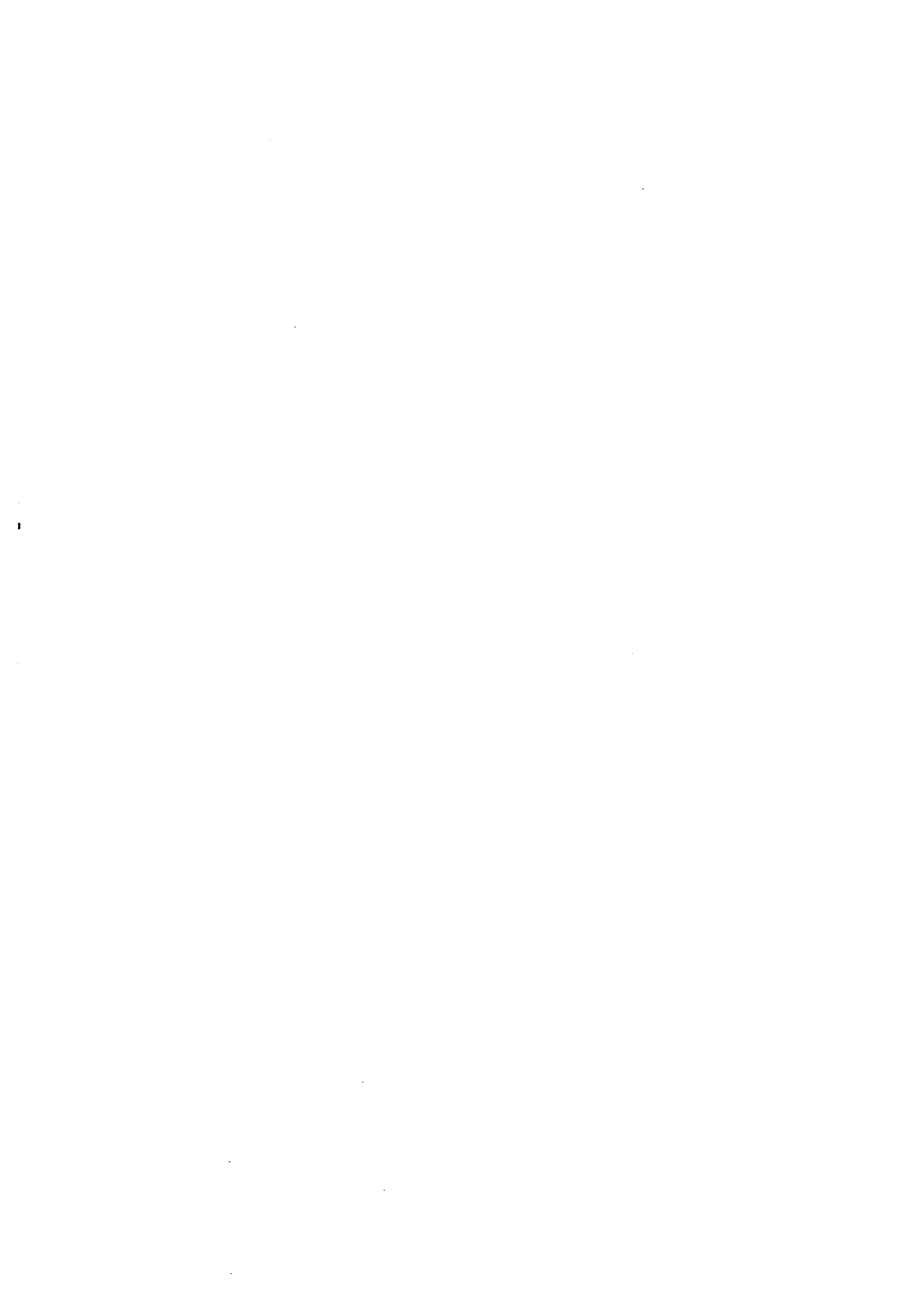
当时的德国理论家阿塔纳斯·基歇尔（1601—1680）就已经注意到了音乐的民族性差异，他在简明手册《世界上的音乐制作》（1650）中对此有所论述，他在该书中指出，“意大利有充分理由从一开始就把自己置于音乐王国的位置上”，当然，这里所说的“一开始”几乎不可能会早于帕勒斯特里纳时期，但是有一点毫无疑义，即到了基歇尔时代，意大利已经开始为德语国家的音乐定调了。有了新的通奏低音风格以及新的表达方式，速度和音量就有了变化的可能，这些变化都是用意大利术语表示的，而且这些意大利术语在国际上沿用至今，如急速（presto）、快板（allegro）、行板（andante）和慢板（adagio），或者弱奏（piano）和强奏（forte）等。器乐曲在发展过程中不可避免地出现了新的体裁，这些体裁也是用意大利术语表示，在西欧被普遍运用，如奏鸣曲、小交响曲和协奏曲等，当时，这些术语的意义并不确定，甚至可以互换，再如托卡塔和切利卡尔，也是两例意大利术语。有些德国作曲家亲赴意大利学习新音乐体裁和术语，亨利希·舒茨（1585—1672）就是其中之一，舒茨几乎倾其毕生为德雷斯顿城的新教宫廷创作教堂音乐，但他曾跟随加布里埃利学习作曲，四十多岁时返回威尼斯，并与蒙特威尔第探讨音乐。他的朋友约翰·赫尔曼·沙因（1585—1630）则在离德累斯顿不远的莱比锡圣托马斯大教堂担

92

任合唱指挥兼作曲家,他借鉴维亚达纳音乐进行创作。麦克·普雷特里斯(1571—1621)出版了几卷音乐专辑,把意大利风格带到了路德教派音乐中,也把法国舞蹈音乐带到了德国。

从这种法国舞蹈音乐中还衍生出了另外一种体裁——组曲,组曲由一系列舞曲乐章所组成,以上世纪的帕凡—双人舞开场,通常包括另外两段舞曲,同样也是慢和快的两个段落。1620 年代,组曲已经在室内乐演奏中占据了主要地位。沙因也曾为维奥尔琴创作组曲,但与他同时代的英国作曲家如托马斯·汤姆金斯(1572—1656),则更喜欢写老派的复调音乐特征的幻想曲。维奥尔琴音乐是家庭娱乐音乐,缺乏新歌剧中纯朴强烈的情感表达,也缺乏新型维也纳教堂音乐的艳丽色彩,但所有 17 世纪早期的音乐表达手法,都在经历着从陈旧形式向以音阶和调性为基础的和声缓慢过度的进程中。不管蒙特威尔第如何迫切地将音乐乃话语模式的理念用于创作,这个时期的音乐家们还是发现,音乐与其说是通过话语模式来表达,不如说是通过全新的调性来说话,这才是这个时期最有意义的发现,因为这种调性理念将携艺术穿越接下来的三个世纪。

93



第四部分

认知时间 1630—1770

17 世纪头十年，音乐家们格外关注音乐或舞蹈的表达方式，因此，虽然文艺复兴时期的复调音乐正在迅速衰落且濒临灭亡，但音乐家们并没有找到文艺复兴复调音乐的替代物，即能够让音乐在没有歌词或舞蹈的情况下以自己的方式进行发展的方法。这一时期的器乐曲仍旧保持着旧的复调音乐特点，但更强调贯穿始终的单一主题，从弗雷斯科巴尔迪到汤姆金斯的音乐都是如此。①人们仍然愿意保持复调音乐风格，其原因也可能是出于演奏技艺的日臻精湛，有了这种技艺，人们能够不断攻克高难度技巧以便让音乐保持连续性。但是，17 世纪中期，作曲家逐渐掌握了新的调性及大小调，具备了发现纯音乐形式创作方法的能力，现在，一首 D 大调乐曲可以或多或少地保持 D 大调音阶的调式音级，既获得音乐进行的稳定性，也获得了音乐活力。无论这首 D 大调乐曲采用什么样的和声，D 大调主三和弦都是乐曲的最终目标，在获得这个目标时，乐曲也可以吸收传统和经验式的和声倾向力，如完满终止的结束功能，在这种终止式中，一个 D 大调（主音）和弦直接出现在一个 A 大调（属音）之后，这种终止式的

① 弗雷斯科巴尔迪（Girolamo Frescobaldi，1583—1643）是意大利作曲家，管风琴家，一生创作大量管风琴和羽管键琴的托卡塔与赋格音乐。汤姆金斯（Thomas Tomkins，1572—1656）是英国作曲家，创作大量键盘乐器和协奏曲乐曲，因擅长创作抒情乐曲而著名。——译者注。

96 效果非常强劲，因而常被用于乐曲或乐段的结尾处。其他和弦和音符就像一句话中的单词和短语一样也同样各有功能，作曲家在使用这些功能的时候，一般也会同时采用一个主题或主旋律来定义一首音乐作品及其特征，但借助这些功能，作曲家可以让音乐带着始终如一奔向清晰终结点的目的穿越时间。

在这一演化过程中，一种强有力的节奏出现了，并对这一过程起到了推波助澜的作用，这种节奏出现在持续不变的节拍中（如强—弱—弱序进过程中的一小节三拍子），这样的节拍常来自于舞蹈，但也可用于不遵循常规舞蹈乐句的音乐中，音乐因为这些节拍而具有了起伏的脉搏和节奏型，具有了一种用来计量和声进程的内置钟表。一种新的逻辑、一种让听者总是能知道音乐进行的目标和进行的速度时所体验到的安然感也由此出现了。的确，听者现在变得尤为重要了，音乐也变成了纯粹的听觉过程（与音乐可能给演奏者造成的感觉相反），也许正是这两个现象促使调性和声、主题结构和规则节奏的产生。

当时的人们就注意到了这个变化，舒茨在1651年约65岁时为其雇主萨克森国王所写的备忘录中就提到了这些变化。旧事物（半个世纪前的新事物）让年轻人感到乏味，舒茨的一个同僚就曾当着舒茨的面说，“一个干了30年的裁缝和一个在唱诗班里干了30年的乐圣，现在对任何人都毫无用处了”。

这些变化发生的时候，时间也变得更易认知了，伽利略发明于1641年的摆钟，在荷兰科学家克里斯蒂安·惠更斯的努力下最终于

97 1657年问世。[①]现在，人们可以用摆钟来计量时间了，一天的误差不会超过几秒钟，时间像空间一样具有了绝对性和可知性。下一个世纪及之后的音乐与绝对的、可知的时间即钟表机械时间紧紧地结合在了一起。机械时钟制造的伟大时代一直持续到约翰·哈里森推出最新一代的航海计时器（1770）为止，在这个时代里，音乐以机械特有

① 克里斯蒂安·惠更斯（Christiaan Huygens，1629—1695）是荷兰物理学家、天文学家和数学家，他是介于伽利略和牛顿之间的一位重要的物理学先驱。——译者注。

的优雅和持恒穿越时间，具有机械性的和声和节奏让音乐保持连续流动，在这种和声和节奏现象中，音乐找到了重新表达神之伟岸、人之哀乐的方法，这种音乐就是被人称为巴洛克的音乐，是一种在 20 世纪重又被人认识了的音乐。

98

第8章 巴洛克的清晨

从1630年到1680年的半个世纪里，音乐历史格外复杂，作曲家数量众多，风格多样，没有一个作曲家能像几十年前的蒙特威尔第那样占据主导地位，一方面，不同的体裁、不同的民族传统按照各自的路线向前发展，强化了各自的独特性，另一方面，这些体裁和传统又相互纠结、相互关联。例如，德国管风琴家—作曲家约翰·雅各布·弗洛博格（1616—1667）在奥地利皇家宫廷任职前，曾跟随弗雷斯科巴尔迪学习音乐。为开拓组曲体裁，他还关注巴黎的音乐动向，因为在路易十三（统治期1610—1643）和路易十四（统治期1643—1715）统治时代，法国宫廷的舞蹈音乐对组曲情有独钟，组曲体裁也因此而得到不断更新。也许，弗洛博格在与法国组曲接触时所得到的收获，也通过他与法国伟大的羽管键琴家和作曲家雅克·钱皮恩·德·商布尼叶尔（1601/2—1672）和路易斯·库普兰（约1626—1661）的交往反馈到了法国。同一时期，意大利则钟情于长于表现精湛技艺的乐器小提琴，而在英国家庭音乐中独占鳌头的是维奥尔琴室内乐合奏，此外，新风格的组曲和传统幻想曲在英国音乐中也占有了一席之地，约翰·詹金斯（1592—1678）、威廉·劳斯（1602—1645）和马修·洛克（约1622—1677）都创作过这两类音乐。但是有一个音乐

99

特性出现在所有国家的音乐中，那就是大小调调性体系逐渐趋于稳定，组曲内含多个舞曲乐章，很可能推动了大小调调性的稳定。组曲是耳朵的舞蹈，不是肢体的舞蹈，但是，组曲乐句大都长度相等，以几

种规范的终止式结尾，仍然给和声提供了更高的清晰度、更多的方向感。在这一点上，巴黎精湛的键盘音乐、英国乡村家庭里的维奥尔琴室内乐合奏，都在向同一个方向发展。与此同时，处于快速发展状态下的意大利小提琴仍然保留了原先的舞曲风格和同样的和声定义。

英国音乐博学家罗杰·诺斯(1651—1734)曾谈及其祖父罗德·诺斯(1582—1666)家庭里的音乐活动。他写道，诺斯的家庭成员和仆人聚在一起，演奏维奥尔琴室内乐，还用管风琴或羽管键琴来伴奏。但是，当诺斯一家以如此方式自娱自乐的时候，庞大的观众群却已经在意大利新建成的歌剧院里欣赏音乐了。但是，最早的几部歌剧包括蒙特威尔第的《奥菲欧》，都属于宫廷私人庆典活动，巴黎和伦敦的宫廷化妆舞会也是如此。公演歌剧始于罗马，主要推动者是巴贝里尼家族(包括当时在位的教皇厄本八世)，该家族于1632年慷慨解囊，捐建了一座可容纳三千人的剧院。威尼斯作曲家也开始效仿罗马歌剧时尚创作音乐，1637年，约75岁的蒙特威尔第在威尼斯写出了四部歌剧作品，其中两部流传至今，即《尤利西斯的归来》(Il ritorno d'Ulisse in patria, 1640)和《波佩亚的加冕》(L'incoronazione di Poppea, 1643)，两部歌剧分别根据荷马史诗和国王尼罗生前的悲惨遭遇创作而成。与歌剧《奥菲欧》不同，蒙特威尔第的这些晚期歌剧几乎与舞曲和牧歌毫无关系，是以有限的器乐条件为前提创作的，当时演奏通奏低音的可能只是一个小型弦乐组。那时的公演歌剧都是商业性歌剧，铺张奢侈的道具装饰因此而受到限制，只有在必要时才会出现，且往往用于舞台布景和名歌手。《尤利西斯的归来》和《波佩亚的加冕》主要由大段曲目组成，《唐克雷蒂和克劳林达之战》采用在宣叙调和乐队旋律段落之间交替进行的模式，比过去更加形式化。这些歌剧与《奥菲欧》的另一个区别在于戏剧风格的不同，《奥菲欧》只营造了一个简单的、田园牧歌式的户外氛围，而这些歌剧则有较为复杂的社会互动关系和故事情节，其中人物的情感生活极为丰富，他们生活的世界里也包括小丑人物。

100

为了表现这些人物角色，一类新的音乐表演家即歌剧演员应运而生。与之后任何时代的情况一样，当时的人们也对高音倍加珍爱，因为高音可以创造激情，如女性女高音和阉伶歌手(为保留其变声前

的音色而在青春期前即将其阉割的男歌手)。公演歌剧一出现,这类能够在大剧院扮演大角色的歌手就显得极度匮缺了,因此,这类演员的报酬和自负感也随之上升,歌剧的奢华和光环就是从这个时候开始出现的。歌剧的出现还带来另外一种新现象:绝大多数出现在巴贝里尼歌剧院的人,既不是歌唱演员也不是器乐演奏者或舞台工作人员,而是听众。16 世纪,世俗音乐的听众主要是那些可以演唱或演奏音乐的人,如歌手、琉特琴手、键盘乐器演奏者和维奥尔琴室内乐的乐手们,所有这些人都是在家里演出音乐,但歌剧的听众群就大得多。同样,从加布里埃利到蒙特威尔第的继承者们创作威尼斯教堂音乐的目的,也都是为了震撼和愉悦听者。

音乐的这种炫示性从欧洲最奢华的城市威尼斯和罗马向其他城市蔓延开来。舒茨以里鲁契尼最早的歌剧脚本为蓝本写了第一部德语歌剧《达芙尼》(1627)。第一部在国外上演的意大利歌剧应该是罗马作曲家路易吉·罗西(? 1597/1598—1653)创作的《奥菲欧》,该歌剧应意大利红衣主教马扎林的要求于 1647 年在巴黎上演,因为这位红衣主教在路易十四执政时掌控了法国。安东尼奥·切斯蒂(1623—69)在威尼斯学会了歌剧创作后,为维也纳宫廷创作了一部长达八小时的奢华歌剧盛宴《金苹果》(Il pomo d'oro,1668)。伦敦第一部真正从头至尾都有演唱的歌剧是《罗德岛的沦陷》(1656),该歌剧的音乐,就像舒茨为《达芙尼》所作的音乐一样已经失传,对该歌剧影响最大的可能并不是威尼斯歌剧,而是本土和巴黎宫廷假面舞会传统。但是,巴黎风格即将在意大利移民的笔下发生决定性变化。弗朗切斯科·卡瓦利(1602—1676)可能师从蒙特威尔第学习作曲,因为他创作的教堂音乐和歌剧与蒙特威尔第的音乐风格非常相似,卡瓦利受邀为法国宫廷创作了《恋爱中的大力神》(Erole amante,1662)。另外一个意大利人,因为在法国宫廷任职,一定也是该歌剧的观众之一,这个人孩提时就被带到法国,他甚至把自己的名字也改成了法语名字:让—巴普蒂斯特·吕利(1632—1687)。

101

吕利创作的歌剧具有法国灵魂,他的旋律柔美、节奏灵活的新式宣叙调,与法语非常契合,他强调舞曲元素(戏剧性事件常常一带而过,以便让一幕剧在一系列的舞蹈中创造剧情的高潮),并让舞台世

界将荣耀映照到位于舞台泛光灯另一边的世界(舞台话语的隐含听众对象主要是路易十四),吕利的歌剧甚至通过歌曲保留了诗歌艺术和敏锐的表现力,这两个为法国人特别欣赏的特点也出现在与吕利同时代的法国剧作家让·雷奇内创作的悲剧中。[①] 从1673年直至他去世的这段时间里,吕利几乎每年都有新作品问世,这些作品的合作者是词作家菲利浦·基诺。吕利在其他方面的成就主要是纯器乐作品,他创作的一些序曲(管弦乐曲的开场白)开创了著名的"法国序曲"风格,序曲的开头缓慢有力,紧接其后的是活泼的复调音乐(即在赋格段里以模仿手法将主题予以展开)。这种序曲不仅在法国成为几乎恒定的创作准则,也成为普塞尔、亨德尔和巴赫的创作依据。吕利还给另一种形式定下了标准,即恰空或与其差别甚微的亲属帕萨卡里亚。两者都在低音声部缓慢的反复变奏中来表现奢华和庄严歌剧中的高潮时刻。 102

吕利得到国王许可,对全由歌曲组成的歌剧拥有垄断权,因此,吕利是当时巴黎最有影响力的作曲家,在他去世后的几十年内,他的作品仍然占据着巴黎的歌剧舞台(此时,蒙特威尔第几乎很快被人遗忘了),将所有替代者拒之门外。但是在其他领域,吕利之后的那一代作曲家,继续使当时的法国音乐保持着旺盛的创造力,当然,这个时代后来几乎被人遗忘了,直到20世纪晚期才重新被重视。就像在加布里埃利和蒙特威尔第的威尼斯一样,在法国,人们也把音乐作为国家权术的工具,用音乐炫示华贵和悠闲,也像在威尼斯一样,歌剧院和教堂都可以做到用音乐传递权术、华贵或闲适等信息,马克—安东尼·夏庞蒂埃(1643—1704)和米歇尔·理查德·德·拉朗德(1657—1726)创作的宏伟的宗教音乐作品就是如此。但是,也有一些仅为自己熟悉的乐器创作乐曲的作曲家,同样创造了音乐的大千世界,例如为古大提琴(大提琴前身)创作乐曲的马利亚·马雷(1656—1728),创作羽管键琴乐曲的弗朗索瓦·库普兰(1668—

① 让·雷奇内(Jean Racine, 1639－1699)是17世纪法国重要的文学家和剧作家,擅长创作悲剧性戏剧剧本。死于肝癌。——译者注。

103 1733),这两人创作的音乐大都是组曲,这些作品与吕利的歌剧或夏庞蒂埃生动的教堂音乐一样,也格外注重舞蹈元素。

在"太阳王"统治鼎盛期,法国政治实力强大,文化声望高,[①]其音乐影响力也因此扩展到国外,如法国音乐影响了亲法国王查理二世(1660—1685 当政)统治下的伦敦作曲家(当然法国音乐的影响远不止于此),这位君主模仿他的巴黎表兄,也在伦敦成立了一个弓弦乐队。亨利·普塞尔(1659—1695)是当时英国最杰出的作曲家,即便是在那样一个经历了世纪中期的平静后重又崇尚才华和个性的年代里,普塞尔依然是一个十分惹人注目的人物。在他的音乐中,不同的风格即法国(也有意大利)风格和英国风格相互碰撞,产生了独特的音乐特点,并由此产生不协和和声。与法国和意大利相比,英格兰更能让人强烈感受一个世纪以前的音乐光彩,部分原因是因为那个时代是英国音乐的伟大时代,是博德、塔利斯、道兰德和牧歌作曲家们的时代,另一部分原因是因为英国的国教音乐逐渐形成。普塞尔创作的维奥尔琴音乐就带有 16 世纪的传统,虽然他完全接受了新的调性观念,但他的音乐基因中仍然含有古老的调式体系,新旧风格的冲撞导致了和声的极端突兀,这种和声风格,直到晚期的瓦格纳甚至斯特拉文斯基时期,才为人所知。普塞尔还公然对高雅传统与民歌之间的区别漠然置之,他创作的大部分音乐都是声乐作品,其中包括歌剧、英国赞美诗以及为皇家宫廷活动而写的欢庆颂歌,在他的曲目中,一首清新简单的民歌风味作品,常常与一首炫示精湛技艺的乐曲或一首信手拈来的对位音乐作品并列而置。

普塞尔的小型歌剧《珀塞尔狄多与埃涅阿斯》(约 1685 年)就表现出了上述不协和特征以及这些特征创造的音乐效果,这部饱含了104 作者情感的作品,也对情感进行了刻画,剧中人物珀塞尔狄多高尚的品格,与女王身份相符,这个人物在歌剧中演唱了两个大型段落,且都是独唱,这两个段落采用了吕利的恰空形式来袒露内心、感染观

① 路易十四拥有"太阳王"称号,因为他以古希腊神话中的阿波罗神来象征自己,以表示他为自己的战无不胜而感到自豪。——译者注。

众：开始处一句“啊，贝琳达”，以及结尾处面临死亡时的巨大悲恸之语“当我沉湎大地”，都有如此效果。该作品序曲也是法语，但整部作品包含了许多民歌风味片段和明显的喜剧片段。也许，《珀塞尔狄多与埃涅阿斯》是普塞尔专为宫廷而作的歌剧，但普塞尔的其他戏剧作品应该都是为公共剧院而作。当时的剧院不上演单纯由演唱构成的歌剧，公演的剧目需包括歌曲，可能还有舞蹈和弦乐间奏曲。当时的半歌剧比完整的歌剧更引人注目，[①]在半歌剧中，类似于假面舞会的系列歌曲和舞蹈，穿插在话剧中进行表演。查理二世的去世，使宫廷举办音乐活动的机会越来越少，普塞尔也随之开始活跃于公共剧场，他创作的半歌剧包括《阿瑟王》（1691）和《印度女王》（1692）等。

在普塞尔所处的时代，伦敦仍然是欧洲最大的城市，约有人口50万，其中多数是来伦敦寻找工作的年轻男女，这些男女一旦成功，就有了娱乐要求。作为一个多产作曲家，除创作宫廷、教堂和剧院音乐之外，普塞尔也因此有机会创作歌曲和器乐曲，供家庭（他的家庭演唱曲目由伦敦的一家生意繁荣的出版公司推出）或其他新场合如花园和协奏曲室内乐厅演唱和演奏，他的作品的娱乐对象应该都是他那一代人。约翰·巴尼斯特（1624/1625—1679）曾是国王乐队的小提琴乐手，一般认为，巴尼斯特创办了世界上最早的公众演出音乐会，时间是在1672年之前。1678年，在伦敦查令十字街附近出现了专为音乐演出而建造的音乐厅。也是在1678年，第一所上演德语歌剧的歌剧院在另外一个城市拔地而起，这就是正在成为商业和资产阶级中心的汉堡。但是一般而言，欧洲各地已经延续了几个世纪的艺术赞助模式未有改变，皇家宫廷、都市化了的贵族或教会权贵，都对艺术进行资助，在北部德国城市（包括汉堡），教堂权贵的资助尤其重要，因为在路德教的教堂里，众赞歌演唱传统和管风琴演奏传统仍然非常盛行。

路德教教会的音乐众赞歌在歌唱声调上非常通俗，特别适合会

① 半歌剧（semi-opera）是17世纪流行于英格兰的一种演唱形式，类似歌剧，其中有许多大段的声乐演唱和器乐演奏。——译者注。

105

众演唱,这在当时非同寻常。德国人非常喜爱采用众赞歌的作品,包括为星期日和宗教节日所作的根据管风琴曲改编的合唱曲和康塔塔(为声乐和器乐而写的作品),德国作曲家就是在这个基础上进行创作了,当然他们自己也亲身参与众赞歌音乐的演唱。这些都是德国音乐发展的根基,德语也对这些根基起了一定的作用,有了这样的根基,德国音乐就具有了一种非常独特的风格特点,从17世纪到18世纪,这种风格特点不仅没有改变,还在19世纪(布拉姆斯的作用)和20世纪得到复兴。但是,通常也是管风琴家的德国教堂音乐家,还继承了另外一个传统,即源于斯维林克的对位专业技巧和精湛的器乐演奏技巧,斯维林克的德国学生们把融合了音乐学识和随想的管风琴作曲风格,传给了卢贝克城的迪特里希·布克斯特胡德(约1673—1707)、埃尔福特和纽伦堡城的约翰·巴哈贝尔(1653—1706)等下一代作曲家,传给了德国中部地区图林根的一户显赫家族即巴赫家族的成员。与法国和英格兰的情况一样,1670年代,由具有天赋但又并不超常的音乐家群体形成的丰富的世纪中期文化,已经成为更有天分的作曲家成长的土壤。巴哈贝尔虽然只是一个管风琴作曲家,但却创作了后来成为巴洛克音乐中最成功的作品,即为三支小提琴和通奏低音而作的卡农曲。[①]布克斯特胡德的创作范围更广,他的作品包含管风琴作品和室内乐(适合家庭演奏的音乐,仅需少量演奏者),还有一些宗教性的康塔塔。

106

在德国的天主教地区,就像在奥地利和西班牙帝国一样,音乐的发展选择了另一个方向,那里的音乐向意大利作曲家和意大利风格敞开怀抱。意大利歌剧在维也纳(切斯蒂去世之后)和慕尼黑的皇家

① 约翰·巴哈贝尔在世时已是德国著名作曲家,他一生大部分时光是在他的家乡纽伦堡度过的,他被后人视为约翰·巴赫音乐风格的先导者。巴哈贝尔是巴洛克早期重要的"音画法"(word-painting)作曲家,创作过大量管风琴、室内乐和声乐作品。进入20世纪80年代,他生前创作的《D大调卡农》(Canon in D)风靡欧美国家,该曲原版是带通奏低音的弦乐齐奏,三段式结构,通过帕萨卡利亚手法将主题作了28次变奏。该曲先后改编成许多演奏版本,而且多部电视、电影中都曾以不同配器和编配风格使用过这首曲子,包括Cosmos (1980)、Bad Timing (1980)、Stradivari (1989)、The Wedding Planner (2001)等。——译者注。

宫廷里仍然有一定市场，而意大利风俗也同时影响着该地区的教堂音乐，但是，这个地区最重要的作曲家却不是意大利人。20世纪晚期，人们开始对这一时期的德国和奥地利音乐进行更为深入的研究时发现，当时最为重要的两位作曲家，应该是北部的布克斯特胡德以及与他同时代的来自南部的波希米亚人海因里希·比伯（1644—1704）。比伯几乎在萨尔茨堡度过了他的整个一生，他是一个作曲家，也是一个技艺高超的小提琴家，比伯的夸张性多声部众赞歌风格音乐沿袭了威尼斯圣马可大教堂的音乐特点，此外，他还创作了许多带通奏低音的小提琴乐曲，他的小提琴音乐带有慌乱不安的音阶走句和分解三和弦大跳弓，结合了连续分解和弦（同时在多根琴弦上演奏分解和弦）和大胆果敢的气势，他的音乐是从乐器本质跃然而出的音乐，也展现出小提琴是如何表达情感和沉思的。

当比伯开始创作15首以玫瑰经神秘故事为主题的小提琴奏鸣曲时（？1674年），小提琴已经成为欧洲各地的重要非键盘乐器，成为表现源于意大利的奏鸣曲的主要工具，而奏鸣曲也已经变成了由在速度和特点上具有对比性的一套多乐章构成的作品。普塞尔于1683年出版了一本三重奏奏鸣曲集（为两把小提琴和通奏低音而作的奏鸣曲），该书序言承诺，其中的奏鸣曲“是对最为著名的意大利大师们的正当模仿之作”，人们可以由此看到这些大师们的“认真性和严肃性”。与此同时，在克雷莫纳，安东尼奥·斯特拉迪瓦利（约1646—1737）正在把小提琴制作艺术推向公认的顶峰。

斯特拉迪瓦利制作的小提琴是否被传到伦敦或萨尔茨堡不得而知，但是，他的小提琴在意大利的两个音乐先锋城市罗马和威尼斯流传甚广是毫无疑问的。随着威尼斯地位的下降，罗马的地位逐渐提高，罗马拥有热爱音乐的红衣主教，他们是音乐的赞助者，被放逐的瑞典女王克里斯蒂娜从1655年到1689年去世一直生活在罗马，她也加入到红衣主教们的艺术资助行列之中。当时专门为克里斯蒂娜女王创作和表演的音乐家有为教堂祭献表演而创作歌剧风格叙事特点的清唱剧而著称的贾科莫·卡里西米（1605—1674），还有亚历山德罗·斯特拉德拉（1644—1688）、羽管键琴演奏家贝尔纳·帕斯奎尼（1673—1710）和小提琴手阿尔坎杰洛·科雷利（1653—1713）。

在罗马,还有人在不断创作歌剧,斯特拉德拉和帕斯奎尼的作品中就有歌剧,但是,女王克里斯蒂娜还与另外一个罗马传统有关联,即含有康塔塔和奏鸣曲特征的室内乐作品。

克里斯蒂娜也许比她周围的红衣主教们更加禁欲,所有人所听到的音乐也许都是阉伶歌手用康塔塔唱出的痛苦之爱,或者是科雷利与他的学生情人一起演奏的双人三重奏奏鸣曲(科雷利的大部分作品都是此类奏鸣曲),罗马人的情欲因此被文雅化了,被压制了,在这种氛围中,音乐可以说出语言无法表达的内容。普塞尔与他的听众碰面的地方一定是剧院、大厅和公园,我们难以想象还有其他地方。科雷利的音乐也有平静的理性之美,与他的这种音乐相比,比伯或普塞尔的奏鸣曲肯定会显得毫无节制,异乎寻常。科雷利创立了两种体裁,一种是教堂奏鸣曲(sonata da chiesa),最普通的教堂奏鸣曲有四个简洁乐章,顺序是慢—快—慢—快,另一种是室内乐奏鸣曲(sonata da camera),吸收了组曲中的舞曲类型,有时,整首室内乐奏鸣曲完全由多个舞曲乐章构成,另外,室内乐奏鸣曲还包括一个前奏曲。奏鸣曲可以用于教堂和家庭,但我们不清楚科雷利是否对两种场合的奏鸣曲作了区分。科雷利的奏鸣曲,无论是哪一种,其音乐都非常优雅精致,音乐结构也清晰明朗,在这一点上,他的奏鸣曲风格与罗马的古典建筑风格——包括古代和当时的建筑——都极其吻合。科雷利的音乐乐句平稳,在大小调和声和规则节拍的控制下流畅华丽地向前进行,无论是要唤起喜乐还是忧伤,他的音乐都保持着极其美妙的冷静与沉着。科雷利在创作上非常自律,出版了六部曲集,每一部曲集包括12首乐曲,18世纪末之前,无论是出版的作品还是非出版作品,通常都被编辑成集,每集有12首或6首作品。科雷利六本曲集中的前四本(1681—1694)收录的完全是三重奏奏鸣曲。

108

较晚进入女王克里斯蒂娜圈子的另外一位作曲家,是生于意大利西西里的亚历山德罗·斯卡拉蒂(1660—1725),斯卡拉蒂辗转于罗马和那不勒斯进行创作,并且创建了那不勒斯乐派,这个乐派在下一个世纪的音乐中占据了主要地位。除此之外,斯卡拉蒂还巩固了另一种艺术形式——正歌剧(serious opera)——的地位,正歌剧逐渐成为所有创作英雄主题的意大利歌剧作曲家必不可少的艺术形式。

像科雷利一样,斯卡拉蒂是一个循规蹈矩的艺术家,即便是在运用这种最不理性的艺术形式进行创作时,他也把创造理性作为作曲目的。他创作的正歌剧(他也创作喜剧)中有来自古代或异域的伟大人物,因此人物举动毫无节制的情况——即歌唱——就显得合情合理了。音乐结构在斯卡拉蒂的笔下也变得清晰明了,他的作品不再像早期歌剧那样将简单的叙述和歌唱流畅地交织在一起,而是使宣叙调和咏叹调严格地交替进行,宣叙调仅用低音连奏作伴奏(已经成为标准),咏叹调炫耀性的声音由管弦乐队衬托而出。17 世纪末,斯卡拉蒂还确立了一种不变的咏叹调结构,即带反复的三段体(da capo),其开头部分是在一个对比性的间奏之后再次反复出现,这种创作结构一直伴随着正歌剧走向衰落,但与此同时也很快被器乐曲所采纳。器乐音乐也获益于斯卡拉蒂的另一个发明,即他于 1687 年发明的一种新的序曲形式,包括快—慢—快段落,被称为“意大利序曲”,以区别于法国序曲。另一个体裁即交响曲就是从此处起步的,随着音乐会和音乐厅的迅速发展,交响曲将会被整个欧洲所接纳。 109

意大利音乐是通过类似科雷利乐曲集那样的出版物和手抄乐谱得以传播的,但是,移民和旅游到其他国家的意大利音乐家,把意大利音乐带到了其影响力所不能及的地方,带到了巴黎和伦敦。例如,那不勒斯小提琴家尼古拉·马蒂斯于 1670 年代来到伦敦,应该给普塞尔的“正当的模仿之作”出过力。不久之后,意大利阉伶歌手们也出现在伦敦新式的公共音乐剧场里。法国和英国的绅士们常把意大利作为旅行目的地,现在,他们可以在自己的土地上听意大利音乐了。这些绅士当中有一位名叫弗朗索瓦·拉格内的作曲家,他在 1679 年到过罗马,并出版了一本对法国和意大利歌剧进行比较研究的书,他在书中赞扬了法国歌剧,因为奎诺尔特创作的歌剧台词完美无瑕,而且法国歌剧有浑厚洪亮的低音声部以及舞蹈场面,但他也毫不掩饰自己对充满勃勃生气的意大利歌曲和歌唱风格的情有独钟,该书当代译本的结尾处这样写道:“意大利人认为我们的音乐乏味呆板,这毫不足怪。”

意大利音乐和法国音乐之间的矛盾(德国和英国音乐在当时的巴黎微不足道),在以后的几十年中,都是法国艺术圈的争议话题,两 110

国的艺术都会分别受到另一国音乐的影响。但是，普塞尔的音乐其实已经把两种音乐进行了生动的融合，身处英格兰之外的人可能没有意识到这一点。意大利的巴洛克精神，在经由西班牙到达更加遥远的拉丁美洲的行程中，仅仅发生了微妙的变化，但到了那里之后，意大利巴洛克精神便与生活在现在的秘鲁和玻利维亚地区的胡安·德·阿劳霍（1646—1712）的音乐中活泼轻快的本土节奏结合在了一起。

第9章　赋格曲，协奏曲与歌剧激情

科雷利的音乐中最让人欣赏的特点是优美的曲调和平稳从容的线条，而这正是意大利给予欧洲各地音乐最直接的收获。大小调和声体系已经完全成形，该体系让规范的节奏和乐句结构在清晰而流畅的形式中得到交融，随着这个体系的出现，也出现了听起来有绝妙的直率之美的音乐，至少，那些受这种音乐文化熏陶的听者都会有如此的感受。音符似乎是以自然闲适的态度，按照自己的行程向前发展。一个伟大时代的大幕已经拉开。1700年之后，科雷利、库普兰和亚历山德罗·斯卡拉蒂仍在创作音乐，但一批才华横溢的新生代音乐家也加入了作曲家行列，他们的创作横跨了18世纪的前75年，巩固了新型和声的胜利果实，即清晰明朗的和声风格。这些作曲家包括约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（1685—1750）、乔治·弗里德里希·亨德尔（1685—1759）和亚历山德罗之子多米尼克·斯卡拉蒂（1685—1757），这些作曲家几乎都是同龄人，与他们年龄相仿的作曲家还有安东尼奥·维瓦尔第（1678—1741）和让—菲利普·拉莫（1683—1764）。基本的古典曲目中最早期的作品都出自这些作曲家，出自这个时期，如1721年巴赫献给执政者的《六首布兰登堡协奏曲》，该作品中每一首乐曲的管弦乐队编制都有所不同，当政者的名字也因此作品而长存不朽，还有亨德尔为在伦敦泰晤士河上举行的皇家游船聚会助兴而创作的管弦乐曲《水上音乐》（1717）。该时期还出现了其他管弦乐曲，其中包括维瓦尔第的协奏曲套曲《四季》

111

112

(1725)。

当时的人们就认识到变化已经发生。1726年，一群业余音乐家绅士为了保持16世纪和17世纪曲目的生命力，在伦敦组建了“古代学会乐团”，①这是第一个见证人们欣赏古老音乐的事例，20世纪中期之前，对古老音乐的欣赏成为音乐生活的主体。但是，音乐变化的全貌——巴洛克鼎盛时期的丰厚和浓艳——只有在三个世纪后的后见之明中才会显露真容。巴赫对维瓦尔第的音乐显然有所了解，这是必然的结果，因为在当时，维瓦尔第的协奏曲风靡一时，势头正旺，但是，巴赫把维瓦尔第的音乐作为自己的创作素材，以提高自己的创作水平。亨德尔年轻时曾在罗马和威尼斯呆过两年，时间虽短，他却一下子了解了科雷利和其他意大利作曲家的音乐，但对巴赫的音乐他或许并不熟悉，他也没有想要去会见这位最杰出的同龄音乐家。两人虽是同龄人，却生活在两个完全不同的世界里，亨德尔为伦敦创作歌剧，他的歌剧除了在伦敦上演外几乎没有在其他地方的舞台上出现过，巴赫的大部分音乐作品也同样出自本土语境，是巴赫在家族传承下来的路德教派传统语境中构思而来的。乔治·菲利普·泰勒曼(1681—1767)当时更加出名，他在汉堡工作，与巴赫和亨德尔都有交往，出版了许多音乐作品(其他两位作曲家则非如此)，吸收所有可利用的音乐传统创作音乐，如德国传统、意大利传统还有法国传统。相比之下，较为年轻的斯卡拉蒂却把自己的丰富想象力大多局限在单一形式即键盘奏鸣曲的变奏上。斯卡拉蒂从1719年起担任后来成为西班牙女王的葡萄牙公主的音乐教师，他一生只出版了一部乐曲小集子，而且是在1738年，但这本小集子一出版便在国际上掀起了一阵斯卡拉蒂热，然而，这本集子出版得太晚了，对巴赫和亨德尔

① 1973年“古代学会乐团”(Academy of Ancient Music)又一次在英国伦敦组建，其名称就是来自这个组织，乐团创建人是英国羽管键琴家和指挥家克里斯多夫·霍格伍德(Christopher Hogwood, 1941 -)，乐团以“原本主义”为演出宗旨，追求研究早期音乐文献，以早期古代乐器演奏巴洛克时期的音乐。该乐团访问过许多国家并录制了大量高水准的唱片，在国际上获得许多大奖，被认为是最有代表性的古乐演奏团之一。——译者注。

都未产生任何影响。库普兰的音乐同样鲜为人知,因为他的创作完全遵循法国键盘音乐演奏风格和记谱体系。库普兰同样也起步较晚,或者至少说是一个大器晚成的人,他出版的大部分作品记录的创作时间基本都是他45岁之后的年代,但是,他的经历所留下的记忆足以使他以一种善意的嘲讽去审视所有类型的人、所有的人类行为。与库普兰相比,拉莫更加有耐心,他直到50岁之后才创作出了伟大的作品,所以,他的作品属于下一个音乐历史时期。

所有这些作曲家都是在不同的文化、不同的环境中创作,也为不同的需要而创作,因此,他们不太可能视相互为同行,他们也不可能想到,他们音乐中的新和声语言有如此的生命感染力、可以如此长久不衰,以至于在三个世纪之后会受到格外珍视。三个世纪后的那个时间,距离他们那么遥远,就像他们曾经距离奇科尼亚和邓斯泰布尔非常遥远一样,但他们的音乐又离我们那么近。即便如此,在一定程度上,完全熟悉和了解他们,是最近才发生的事情,莫扎特和贝多芬对巴赫的一些键盘音乐非常熟悉,但对他们而言,巴赫的这些作品只不过是作曲学习材料而已。巴赫最大型的作品《马太受难乐》(1727),一部为教堂耶稣受难日演出而作的叙述和反思耶稣受难的作品,几乎在作品问世后的一个世纪里都鲜为人知,直到门德尔松于1829年指挥了该作品,而定期演奏巴赫曲目中的部分作品,又将是距此一个世纪以后的事了。亨德尔的大部分作品在20世纪前也被人忽略,即便是维瓦尔第的《四季》也是在慢速密纹唱片问世后即二战之后才为人知晓。当时,德累斯顿的音乐家们对与巴赫同时代的天主教作曲家们的音乐倒是兴趣日增,如让·迪斯马斯·泽林卡(1679—1745)以及在南美度过自己最后时日的齐波利·多梅尼科(1688—1726)的音乐。这种现象显示,这个时期处在重新评价音乐的过程之中,重新评价音乐可能是这一时期始终未变的一个特征。

这一时期的音乐虽然有点老派,却也很有新意。那些数量较少、年复一年经久不衰的作品,随着人们品位的变化也一直在不断地被更新着。的确,自从唱片问世以来,音乐发生了比以往任何时候都要多的变化,例如,巴赫的《布兰登堡第三协奏曲》1930年在柏林爱乐乐团威尔海尔姆·富尔特文格勒的指挥下,成为富有浪漫主义和交

响音乐色彩的作品。但是,在任何一支当代管弦乐队的演绎中,该作品都带有了明显的混合着活泼和古物研究味道的当代特征。1904—1905 年间,德国作曲家马克思·雷格把这首协奏曲总谱改编成钢琴四手联弹,美国电子艺术家温迪·卡洛斯还把它改编成了虚拟乐器音乐,[①]卡洛斯的改编曲本身就又带有一种历史性,因为他的 1968 年原创版本在 2000 年时又被重新制作。《布兰登堡第三协奏曲》的案例迫使我们思考以下问题:当我们提到"一部音乐作品"的时候,我们到底指什么?演奏和改编又能够如何表达、提高或以漫画方式来体现乐谱中的音乐?人们常说,巴赫的音乐无论如何演绎和改编,都将长存不朽,如果说这在一定程度上的确是事实的话,亨德尔的作品也有同样程度的不朽性,因此也可以是与《布兰登堡第三协奏曲》一样的典型案例。与这两首作品一样,巴赫和斯卡拉蒂创作的羽管键琴音乐也非常适合于钢琴演奏,且效果还不错。但对于我们来说,巴洛克音乐不仅仅是在声音上发生了变化,因为我们现在聆听巴洛克音乐时(限于我们所听到的那些音乐)所处的环境完全不同了,例如,我们现在不再像当年莱比锡人那样在耶稣受难日聚集在教堂听《马太受难乐》,我们可能会去音乐厅或坐在家里听这首乐曲。但是,我们并没有因聆听方式的改变而不被音乐所感动。音符逻辑不仅不受声音变化的影响,而且仍旧是我们的语言。

115 巴洛克鼎盛时期的音乐对逻辑格外偏爱,其结果,标准的曲式形式越来越重要,例如,巴赫的器乐作品中经常出现的斯卡拉蒂奏鸣曲和舞曲乐章就有了标准曲式,即每个曲子分为两部分,每部分各自重复,第二部分是第一部分的对比,起到呼应第一部分的作用。清晰的对称结构(重复、回应)与富有逻辑的变化(主题——对答)相结合,

① 虚拟乐器音乐(virtual instruments)是 20 世纪 80 年代中期,计算机专家将实际乐器的音响效果输入到计算机软件编程中,来创造虚拟而逼真的乐器发声效果。该领域开创者是计算机神童纽约人杰伦·拉尼尔(Jaron Lanier, 1961 -),他最先提出了利用计算机高科技来创造"虚拟现实"(virtual reality)的说法,不久使之真正地变为虚拟的现实,为真实乐器演奏效果的虚拟制作提供了技术含量,使计算机软件的开发又攀登上一个新起点。——译者注。

是这一时期音乐的特点,也出现在完全不相似、完全不相干的各种类型的体裁形式中,如三段体咏叹调、赋格曲和协奏曲等。三段体咏叹调的曲式特点无所不在,不仅出现在正歌剧中,也出现在宗教作品和康塔塔中。赋格曲也有多种音乐表现用途,虽然今天我们常把赋格曲与巴赫联系在一起,但事实上,当时德国的大部分作曲家都在写赋格曲,斯韦林克的学生晚辈们,[①]一直把老派的对位技法和新风格和声相结合,正是通过他们,这种两相结合的复调技巧才得以在德国保留下来。当时的作曲家们最喜爱运用赋格曲体裁来创作键盘音乐,这类音乐通常有一个完整的终止功能,终止段落因为有了前奏曲、托卡塔或帕萨卡里亚的不断累加,最终使得这些音乐曲式的结构大大增长。巴洛克音乐家,无论是作曲家还是演奏家,都把对修辞学知识的理解运用于创作和演奏,一首从呈示部到最后结束乐句的赋格曲,就好似一场演讲。

生物过程也是赋格曲的恰当隐喻,因为赋格曲与一个生物演进过程非常相像,理想的情况是,在这个过程中出现的每一个赋格现象,都会自胚芽物质的本质中呈现而出。赋格曲以一个旋律主题开场,随之进入的声部几乎精确无误地模仿这个主题,而且进入声部的总数几乎总是四个,一旦所有的声部都进入以后,严格的模仿通常会突然停止,也许是为了让主题中的其他材料有进一步发展的余地。之后,赋格段落继续向下发展,通过几个与主题相关的模仿段落和插部来进一步展开,在之后的赋格发展段落中,这个主题常常以倒装(即主题的所有音程都完全转位,上行旋律音程变成下行,反之亦然,

116

① 让·皮泰尔索恩·斯韦林克(Seelinck,荷兰文是 Jan Pieterszoon Sweelinck,1562－1621)是出生于阿姆斯特丹的荷兰作曲家和管风琴家,荷兰人视他为本国民族音乐的骄傲,他的雕像与巴赫和贝多芬并排矗立在阿姆斯特丹皇家管弦乐厅门前。他一生在阿姆斯特丹担任教堂管风琴乐师,同时创作了大量各类体裁音乐作品,管风琴曲尤为著名。他一改管风琴当时用来为加尔文宗教韵诗篇伴奏的地位,使其成为极具表现力的独立管风琴乐曲。他的管风琴音乐注重演奏技巧,在托卡塔和自由幻想曲管风琴作品中尤为明显。斯韦林克重要成就之一是创作复调风格的利切卡尔管风琴曲,此类乐曲是建立在声部相互模仿的曲式基础之上,这种初级赋格技法对后来的巴洛克作曲家创作赋格风格音乐产生重要影响。——译者注。

其结果是，音乐织体形态既保持不变又有所不同）和延长的方法被引入（音符时值成倍增加，创造一种极其缓慢的进行，以便向乐曲终点靠近）。

巴赫的管风琴赋格曲一般音量振幅极大，足以辐射到一个大教堂的每个角落，在具有双重技艺的作曲家—演奏家的弹奏下，也许还足以给人数庞大的会众留下深刻印象。但是，巴赫创作的供家庭演奏的键盘前奏曲和赋格曲，却是为了满足那些弹奏这类乐曲的人的需求而写的。他把自己的24首键盘前奏曲和赋格曲汇编成册，这24首作品包含了所有大小调，他给该书取名《十二平均律钢琴曲集》（Das wohltemperirte Clavier, 1722），目的是为了告诉读者，只要一件乐器定调适宜，演奏者就可以用这件乐器演奏出所有调性的作品。要用所有的调来演奏的确是一个较难解决的问题，因为平均等分同一个音程的不同方法之间在本质上是有差别的，例如，如果把一个八度平均分成三个大三度（例如，A－C，C－F，F－A），那么，当这些音程被调成纯律（5：4）的话，它们的总和就会稍小于一个八度，为了符合度数，就必须扩大三度音程。大小调体系于17世纪晚期在音乐领域占据了统治地位，大大增加了可用的调与和弦的种类，所以，音乐家想出了多种类型的律制，对音程采取不同的调音方法，其结果是所有的和声类型都可以被使用了。至于巴赫到底喜欢什么样的平均律，至今仍存有争议，但非常确定的是，巴赫的这本平均律曲集证明了人介入自然规律的价值所在。尽管如此，和声进程无论是出奇的平稳，如在该曲集开首的C大调前奏曲中，还是不稳定或是让音乐不稳定，如在G小调前奏曲和赋格曲中，其结果都是让音乐发出了自然的声音，或者说是让自然在音乐中表现了自己。歌德就有这样的体会："我告诉我自己，具有永恒性的和声就好像在同它自己交谈，也许曾经就在创造世界前夕的上帝的怀中这样私语。"

117

如果赋格在本质上是德国的体裁形式，那么，协奏曲就属于欧洲各地。正如协奏曲"concerto"一词所示，该词源于意大利，但现在我们对协奏曲的定义更为严格，指需要演奏者协调一致进行演奏的乐曲。最早的协奏曲作品出现在1700年左右，创作者有博洛尼亚的朱塞佩·托雷利（1658—1709）和威尼斯的托马索·乔瓦尼·阿尔比诺

尼(1671—1751)。博洛尼亚雄伟壮观的圣彼德罗尼欧教堂,激起了巴洛克作曲家想用乐器的声音充满教堂各个角落的欲望,这里所指的乐器常常是独奏小号和小提琴,而威尼斯仍是当时欧洲的音乐城之一。现在,人们通常把阿尔比诺尼与一首其实并非他创作的乐曲联系在一起,即一首G小调慢板,这首乐曲只有几小节流传了下来,1945年,意大利音乐史学家雷莫·贾佐托根据这几小节改编成一首完整的乐曲。[①] 但是,阿尔比诺尼的确是一位在音乐史上占有一席之地的作曲家,1700年,他出版了第一部协奏曲作品集,他在协奏曲中采用了亚历山德罗·斯卡拉蒂引入歌剧序曲中的快—慢—快的乐章组合形式,他的同胞维瓦尔第在协奏曲中无数次地重复了这个模式,维瓦尔第的这些协奏曲在意大利迅速而广泛地流传开来。除了布兰登堡协奏曲外,巴赫还创作了多首协奏曲,并把其中几首改编成键盘乐曲,给他从同时代意大利著名作曲家那里继承来的大乐队与独奏或小组独奏之间交替出现的演奏形式增添了新意。包括亨德尔在内的英格兰作曲家最倾心于科雷利的音乐风格,科雷利在一部出版于他逝世后的作品集中(1714)创立了大协奏曲体裁,他把三重奏奏鸣曲体裁进行了拓展,让两把小提琴担任独奏,与整个大乐队交替演奏。

协奏曲演奏形式已经无处不在,部分原因是因为音乐会已经无处不在,音乐会一词也恰与协奏曲一词同源。[②] 18世纪初,泰勒曼在莱比锡建立了一个"大学生乐团",把它作为大学城莱比锡音乐活动的日常平台。1723年,巴赫接任作曲家—合唱团指挥职位时,这个"大学生乐团"仍然存在,巴赫在莱比锡的主要职责是每周为教会创作、排练和演奏一首清唱剧,作为主要礼拜仪式的一部分,但他也抽时间为该乐团创作音乐。在威尼斯,有类似于音乐会的活动,这些活动除演奏大量的宗教经文歌外,还演奏奏鸣曲和协奏曲。这些活动

118

① 雷莫·贾佐尼(1910—1998)是意大利音乐学家、音乐评论家和作曲家,他最重要的成就是系统地将托马索·阿尔比诺尼的所有作品进行分类编目,他的著作包括为阿尔比诺尼和维瓦尔第所写的传记。——译者注。

② 这里是指 concert 和 concerto 两个词。——译者注。

把赶时髦的听众吸引到了专门为众多私生子设立的机构里，而维瓦尔第从1703年起就在一所私生女收容所里担任职务。在巴黎，最有名望的系列音乐会是始于1725年的“圣灵音乐会”，该音乐会也演奏宗教音乐和器乐作品。与此同时，亨德尔在伦敦介入了欧洲最奢华的音乐会生活，这样的生活不断地将外国音乐家吸引到伦敦，他们在这里要么短期观光，要么长期滞留。

歌剧也是伦敦能够吸引作曲家和演奏家聚集此地的原因之一。就像弗朗索瓦·拉格内一样，[1]许多英国绅士对意大利的歌剧如痴如醉，他们希望在伦敦欣赏到更多的歌剧，于是，1705年，一支专门演出意大利歌剧的剧团成立了。亨德尔1710年第一次到伦敦后就被这支剧团所吸引，剧团的歌唱演员都来自意大利，作曲家自然也来自意大利，这些人把歌剧的惯常做派——奢侈、自负和工于心计——一并带到了伦敦。受此激励，亨德尔写出了华丽的乐曲，他的歌剧剧本多来自近期的意大利曲目，他按自己的想法和歌剧演员的要求对这些剧本进行改编，但完全保留了传统创作手法，尤其是三段式咏叹调，他常用这一手法来营造演员退场的戏剧背景，穿着华丽、令人震慑的演员在退场时，一首接一首地独唱(中间还间插宣叙调)，让剧情发展高潮迭起，只有在接近歌剧尾声并当所有人物包括已经死去的人物重新上场一起表演齐唱时，这种情绪狂潮才会有所退却。就像在意大利一样，在伦敦，歌剧中主要男性角色的演唱都由阉伶歌手担任，因此，几乎整部歌剧都是高音演唱的炫技，这种高音可以通过咏叹调来表现愤怒、欢乐或痛苦，也可以表现亨德尔探索的主题——自我表达——的模糊性和荒诞性。伦敦的歌剧过度昂贵(因为明星歌唱演员都来自意大利，他们身价极高)，受到报刊嘲讽，后台竞争也异常残酷，于是，在经历了从辉煌到失败的歌剧般的发展历程后突然冷落下来，亨德尔的许多作品因此直到1980年代才定期重登舞台。当时，次男高音数量开始增多，足以替代阉伶歌手来出演那些原先为后

119

① 弗朗索瓦·拉格内(François Raguenet, 1660－1722)是法国著名牧师，他知识渊博，所写著作涉及到神学、音乐和文学领域。——译者注。

者所写的角色，歌剧制作人和观众也开始欣赏魅惑与庄严相结合、假模假式的表演和激情表演相结合的歌剧艺术了。

巴赫对音乐戏剧的成功尝试就发生在亨德尔的创作鼎盛期，巴赫的《马太受难乐》(1727)以及早于此作、根据《约翰福音》创作的《约翰受难乐》(1724)都是这种尝试的结果，巴赫在创作这两部作品时，亨德尔正在创作歌剧《朱莉奥·凯撒》(Giulio Cesare in Egitto, 1724)和《罗德林达》(Rodelinda, 1725)。在某些方面，他们的作品之间有着天壤之别，巴赫是在叙述一个故事，他的每一位听众，或者说他的每一位会众，会立刻被他的故事所吸引，身不由己地陷入其中。而亨德尔歌剧的叙事部分与正歌剧中的叙事部分一样，其位置极其独特，主角们可以令人震惊地突然唤起观众原先并未察觉的疑虑或欲望。当我们从不同的视角解读这个差别时就会发现，巴赫的两部受难乐所叙述的故事情节都被置于一个非常巨大的叙述和评注框架之中，而亨德尔所叙述的故事情节却完全凭借舞台上的表演来展现。另外，亨德尔的歌剧观众对象是城市里纸醉金迷的富有人群，而听巴赫受难乐的人则连门票都不需要买。巴赫作品中的重心是演唱基督角色的男低音独唱演员，该演员扮演的基督与叙述故事的男高音扮演的福音传教士构成一种对话关系，而在亨德尔的歌剧中，激情始终是高于一切的。亨德尔的咏叹调大多速度快，非常炫耀，而华彩段落(歌唱者可以任意添加的装饰性演唱段落)的加入，常常增加炫示性，毕竟，一个有名的歌唱演员在没有确信获得掌声之前是不会愿意退下舞台的。相反，巴赫的演唱者们是没有舞台可退的，掌声对于他们而言格格不入，相应地，他们的演唱速度就可以平稳些，而且在那种特定的场合里也应该如此。

120

但是，在巴赫和亨德尔的作品之间也有相同点。典型的亨德尔歌剧安排了六位歌唱演员，通常包括两名阉伶歌手，两至三位饰演女性主角的演员(《朱莉奥·凯撒》非常特别，共有八个角色)，伴奏由一个并不大的管弦乐队担任，另外再加上通奏低音，而有证据表明，担任巴赫的清唱剧和受难乐的演员数量也大致相当。另外，巴赫和亨德尔的咏叹调，有时也都类似于二重唱，由一件独奏乐器领奏，声乐退居其次。还有一个共同点就是，虽然在宣叙调和咏叹调两种体

裁中,宣叙调和咏叹调之间的平衡关系是非常不同的,巴赫的受难乐里面的每一首曲子都以宣叙调为主,因为宣叙调吟诵宗教经文,但是,巴赫的咏叹调和亨德尔的一样,都是三段体咏叹调形式,把不断展开的叙事段落带入一个时间流动渐渐趋缓的时刻,但两人采用这种形式的原因不同,亨德尔的咏叹调是为了表现,巴赫的则是为了反思,两种效果都是用同样的形式表现出来的,而且两种效果都是为了集中体现某种情感。

121

以两人所作的相距六周半首演的两首作品为例,一首是《约翰受难乐》中的"一切都结束了"("Es ist vollbracht"),另一首是《朱莉奥·凯撒》中克莉奥帕特拉演唱的"我哭泣"(Piangero),两首乐曲在开始部分的慢拍和中间部分的快拍之间,都有一个对比,形成对比的节奏与逐渐变为主动期待的悲痛语调相吻合,这种期待可以以更加平静的心态重新表现悲痛。当然,两首乐曲的场景完全不同,《约翰受难乐》中的女低音刚刚得到基督的临别留言,他或她(1724 年,这个角色可能由男童演员担任,而现在则更有可能是女演员)重复着基督的话语,思考着基督的话语,当她或他终于认识到救世主的死亡是一种胜利时,便从基督的话语中跃然而出。而陷入了自己倾力编织的政治—性欲之网的克莉奥帕特拉只为自己歌唱,当她看到化为鬼魂、回到原地报复敌人的希望时,她的歌唱速度加快了。但是,两首咏叹调不仅形式一样,而且其附属段落也有同样特点,当时的人们认为这些特点适用于表现悲痛:慢速平稳的节奏律动,旋律和个别调性——巴赫作品中的 B 小调以及亨德尔作品中的 E 大调——的多次下行走向。小调通常有忧伤或悲剧含义,小调的这种含义并不仅仅限于 18 世纪音乐,E 大调也表现忧伤或悲剧,但这就仅仅是 18 世纪音乐的特征了,音乐本身就证明了这一点,但是,最为直接的证据来自多产的理论家和作曲家约翰·马特森(1681—1764),年轻时的马特森是亨德尔的密友,他把 E 大调定性为"极度悲伤"的调性。

其原因是这一时期的音乐大量使用对称和重复,导致每一个部分都倾向于表现一个贯穿至尾声的情感。的确,情绪可以在瞬间发生变化并且又可在瞬间复原,这几乎就是在情感转换的一刹那完成的,三段式咏叹调就是依赖于此才有了对比。独唱演员在那些被延

122

长的不发生变化的片刻内,甚至是当这些不发生变化的片刻也被赋予了激烈情感的时候,需要尽情地表达自己,这是巴洛克音乐戏剧——无论是歌剧还是宗教音乐——本质上不可或缺的特征。此处所说的不仅仅是一种叙事传统,因为器乐音乐表达情感的目的,也同样具有单一性,达到这一目的的手段也同样是调性、旋律型和节奏。

马特森还谈及了节奏的表现力,尤其是舞蹈节奏,因为舞蹈节奏是这一时期音乐的基础——不仅是组曲也是众赞歌和咏叹调的基础,例如,马特森描述了典型的库兰特舞曲,一种慢速但流畅、"向表达温柔渴望的目的行进"的舞曲。但是,马特森也非常清醒地意识到,尽管调性和韵律可以保持不变,音乐情感却完全可以摇摆不定。在提到一首传统的库兰特曲调时,马特森说,开始,"旋律中有一种类似勇气的东西",之后,就"表现出一种渴望",他在这之前曾说,这就是库兰特曲调的标志性特点,但是,"临近尾声时,尤其是在最后一小节,一种喜悦之情却油然而生"。

在巴赫为键盘乐器、独奏大提琴和独奏小提琴创作的组曲中都有库兰特舞曲。人们的确会感到,其中的库兰特舞曲确实是暗示了渴望、勇气和喜悦,但是,组曲中的每一首曲子都一定有自己要表达的情感和个性,每一首曲子想表达的就是正在被演奏的音乐本身。

123

第10章 洛可可与改革

1730年,巴赫在给莱比锡官方的信中写道:"人们的品位已经发生了惊人的变化,过去的音乐风格不再悦人耳目了。"他在写这封信的时候,是在回想上一代人的音乐,回想大小调和声的确立是如何使早期音乐变得陌生了。但是,音乐品位的变化并没有停止。1737年,约翰·阿道夫·沙伊贝发表了一篇评论,[1]批评巴赫的音乐"夸张且混乱",巴赫的音乐或许仅仅是给人一种这样的感觉而已,因为巴赫在一些作品中坚持使用的对位法——坚持在无论任何场景下都使用类似赋格的模仿复调手法——早已过时。

亨德尔的正歌剧也遭遇了同样的命运。1728年,曾经与亨德尔合作过的伦敦戏剧家约翰·盖伊(1685—1732)创作了《乞丐歌剧》,目的是对亨德尔的作品作大的矫正,虽然其中也包括了一些亨德尔的音乐,但它的音乐语言与民歌更为接近。不久之后,列奥纳多·芬奇(约1696—1730)和其他在那不勒斯受过音乐训练的年轻作曲家们,[2]逐渐

① 约翰·阿道夫·沙伊贝(Johann Adolph Scheibe, 1708-1776)是德国自学成才的作曲家和音乐评论家,创作过许多康塔塔、清唱剧、教堂音乐和器乐作品,但流传至今的甚少。汉堡是他展现音乐职业生涯成就的重要城市。1737年他对巴赫的音乐提出了一些不同看法,引起人们对沙伊贝学术观点的关注,这也是至今音乐学界对沙伊贝音乐评论感兴趣的重要原因。——译者注。

② 列奥纳多·芬奇(Leonardo Vinci, 1690-1730)是意大利巴洛克后期作曲家。——译者注。

开始在意大利歌剧领域制造影响，他们引入的新风格，乐句短小，曲调优美，与通俗旋律颇为相似。对于新人而言，巴赫太过学究，亨德尔则太老于世故。新生代作曲家的音乐更偏爱轻松愉快、简单明了和直观快乐的风格，也就是洛可可艺术风格，但洛可可音乐风格有时也被称为潇洒风格，潇洒风格（galant）一词也暗指法国举止的文明和欢快。[①] 沙伊贝指责巴赫音乐没有潇洒风格，几年之后，他点名指出了他认为可以代表德国未来音乐的作曲家：约翰·阿道夫·哈塞（1699—1783）和卡尔·海因里希·格劳恩（1703/4—1759）。

这两位作曲家的生活轨迹截然不同。格劳恩为热爱音乐的普鲁士腓特烈大帝（统治期1740—1786）工作，为其进行创作的还有巴赫之子卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫（1714—1788）。哈塞是一个非常都市化的人，与之前的亨德尔一样，哈塞也是在汉堡开始了作曲生涯，后来去了意大利，再后来，他就开始居无定所，有时居住在意大利，一有机会，也会住在德国和奥地利王宫，他在意大利接触到了新的那不勒斯风格。哈塞也得到了腓特烈大帝的资助，并赢得了正在重新打造正歌剧的奥地利宫廷诗人彼得罗·梅塔斯塔齐奥（1698—1782）的赞赏。梅塔斯塔齐奥的歌剧剧本被无数作曲家一遍遍谱曲，其中有芬奇、哈塞和阿尔比诺尼，也有莫扎特甚至更晚期的作曲家，梅塔斯塔齐奥的伟大天赋体现在富有表现力的意象上，这种意象使正歌剧的极端情感适用于当时流行的文雅音乐表现形式。哈塞几乎给梅塔斯塔齐奥的每一部歌剧剧本都谱了曲，包括歌剧《阿塔塞尔斯》（Artaserse）。据说，阉人歌手法里内利（1705—1782）为了减轻西班牙国王菲利普五世的忧郁和愁思，曾连续十年（1737—1746）每晚

① 潇洒风格（gallant）源自法语，指“优雅的”或“宫廷风格”的意思。音乐上指18世纪优美典雅的舞曲或旋律特色，提倡清新愉悦的自然表达，以此对应老一代作曲家钟爱的华丽刻板的对位作曲风格，这在一定程度上与当时欧洲兴起的启蒙运动有联系。18世纪潇洒风格代表性作曲家有列奥纳多·芬奇（Leonardo Vinci，1690－1730）、约翰·阿道夫·哈塞（Johann Adolph Hasse，1699－1783）、乔万尼·巴蒂斯塔·萨马蒂尼（Giovanni Battista Sammartini，1700－1775）、卡尔·海因里希·格劳恩（Carl Heinrich Craun，1703－1759）、J. C. 巴赫（Johann Christian Bach，1735－1782）和年轻的莫扎特。——译者注。

为其演唱这部歌剧的两首咏叹调。也许,在法里内利演唱这两首咏叹调时,斯卡拉蒂就在另一间房间里为公主演奏呢。

125 在这一时期的历史叙述和传说中,常出现关于音乐慰藉作用的话题以及关于一个独奏音乐家为一个孤独听众表演的话题。有人对巴赫创作《哥德堡变奏曲》的意图所作的一种或许完全是虚构的解释,也可以说明音乐的慰藉作用。《哥德堡变奏曲》是一组长达一小时的键盘乐曲,出版于 1741 年,有人说,这组乐曲是为一个名叫约翰·格特里布·哥德堡(1727—1756)的男孩所写,为的是让这个男孩在他的雇主失眠时能通过演奏这组乐曲分散后者的注意力。类似的故事背后的事实是,歌唱演员开始得到重视,但并不是因为他们的公开炫技让公众眼花缭乱,而是因为他们可以对个人起安慰作用。在一则 18 世纪的轶闻中,法里内利听从了自己也是音乐爱好者和作曲家的奥地利国王查尔斯六世(统治期 1711—1740)的建议,改变了他原来炫示技巧的演唱风格,改走感伤而甜美的风格路线。但是,歌唱演员更有可能受到与法里内利一样来自南部意大利的同时代作曲家的影响,歌唱演员也反过来影响这些作曲家。十几岁的法里内利就已经是当时最有影响的歌手了,他以歌唱家的身份游历欧洲各地,在去马德里之前的三年里他都呆在伦敦,不是因为亨德尔,而是因为一个有竞争力的演出剧团,该剧团聘用了一个名叫尼古拉·波尔博拉(1686—1768)的那不勒斯派作曲家,此人后来在维也纳成为海顿的老师。亨德尔对音乐品位的变化也作出了反应,他开始在创作中使用更为简单和直白的曲调,歌剧《塞尔斯》(Serse, 1738)的开场曲"抚平忧伤"(Ombra mai fu,也称为"亨德尔的广板")就显得柔和而高贵。但是很快,他就不再创作歌剧了。

与此同时,器乐独奏演员和独唱演员都在促使这个时代的人们去追逐快乐,其中两个较有名的演奏家是意大利的小提琴独奏家彼得罗·安东尼·洛卡泰利(1695—1764)和法国人让·马里耶·勒克莱尔(1697—1764),两人在成为音乐家之前都曾在罗马接受过克莱利的传统音乐训练,两人也都带着自己创作的协奏曲、奏鸣曲和展示演奏技巧的作品巡演于欧洲各地,他们所代表的这样一类音乐家一

126 直活跃到 19 世纪末。但是,两人的性格却完全不同,1720 年代,有人

诱使两位音乐家在卡塞尔比试天才技艺，一个在场的听众这样描述了当时的场景：勒克莱尔演奏时就像天使，而洛卡泰利则像魔鬼，当时的另一个音乐神话——一个关于着了魔的小提琴手的神话——就产生于此。但是，洛卡泰利的音乐听起来并不给人魔鬼般的感觉，相反，他的音乐随意调戏同时代的那些那不勒斯作曲家的简单歌曲曲调。如果他的24首无伴奏随想曲（1733年）令人惊讶的话，那一定是因为这些乐曲技艺高超，而不是因为其音乐本质。在他的音乐中，泉涌般的音符快速地喷薄而出，又迅速落下，一根弦可以奏出不同旋律，在这根弦奏出旋律的同时，另一根弦上则出现持续的颤音（两个邻音快速来回交替）。巴赫与从前一样用三部奏鸣曲和三首小提琴独奏组曲（1720）造成了一种对比。而洛卡泰利的音乐一旦失去了听众的惊叹（1729年之后，他在阿姆斯特丹有了倾慕者，而当时的阿姆斯特丹正在大量印刷维瓦尔第的协奏曲）就毫无意义可言了。在巴赫的音乐中，音符无需他人相助就可以表现魅力。

许多音乐家依附于路易十五（统治期1715—1774）的宫廷，勒克莱尔就是其中之一，但他对宫廷的依附关系非常短暂。在其他统治者看来，凡尔赛宫是典范宫廷，波茨坦的腓特烈大帝就是这些统治者中的一个，凡尔赛宫也是典雅精美音乐的中心。长期沉寂后重拾创作的拉莫证明，凡尔赛宫的这两个特点可以与表现力、具有兴奋感的节奏、突出的特点、丰富的色彩甚至奇特古怪的风格并存。与两个世纪后的作曲家一样，拉莫是那种只有在非常确信自己能够熟练操控作曲规则后才会动手创作的作曲家，1722年起，他开始出版一系列理论著作，其中一篇研究和声的论文首次整理出了大小调体系中和弦之间的关系，此外，从论文中可以看出，拉莫对具有表现力的音符时值具有持续的敏感性。拉莫宣称，“有悲伤的和弦，也有缠绵的、温柔的、愉悦的、轻快的和令人惊奇的和弦”，他显然非常了解和弦之间的关系以及和弦与我们的关系，当他开始从思考转向舞台作品创作时，他的这种知识就在作品中展现出来，他创作了一系列歌剧作品，最早的三部是极其引人注目的《伊波利特与阿里西》（Hippolyte et Aricie，1733），《壮丽的印度群岛》（Les indes galantes，1735）和《卡斯托尔与波吕克斯》（Castor et Pollux，1737）。

这些作品有歌唱式的诗歌戏剧片断，也有大量的舞曲，表面上看，它们所遵循的是极具声望的吕利和他的继承者们所确立的风格形式，但是，拉莫舞曲中尖利的起奏、强烈的器乐音色和强有力的节奏，还有包括了喜剧色彩在内的各种音调，都让仰慕吕利保留曲目的人望而生畏。拉莫把和声理性化，在诸如《卡斯托尔与波吕克斯》中的咏叹调“哀伤的仪式，暗淡的烛光”（Tristes apprets, pales flambeaux）等作品中，创造了一种动感效果，但是，这并没有改变固定的思维模式。“巴洛克”一词在一篇关于歌剧《伊波利特与阿里西》的评论中被首次使用，作者用该词指完全贬义的奢华和畸形，但拉莫并没有因此而感到不安，他对有关他的和声理论的争议也没有感到不安，就像处在法国文化理性化时代的其他人一样，他的成名得益于理性论争。与此同时，时尚品位正在向他靠拢，到了1740年代，他已经成为广受欢迎的作曲家，由于他的歌剧太受欢迎，政府不得不命令巴黎歌剧院限制上演他的歌剧，每季限演两部。

不久，争议又出现了。1752年，一个意大利剧团来到巴黎上演喜歌剧，他们的剧目中包括最早的喜歌剧，即仅有两人参演的《女仆作夫人》（La serva padrona, 1733），该剧作者乔瓦尼·巴提斯塔·佩尔戈莱西（1710—1736）原先的意图是将此剧插在正歌剧两幕中间演出，让观众稍事轻松。从这部歌剧还有其他同类歌剧开始，兴起了一种新的歌剧传统，这类歌剧中的人物生活在当代背景中，经历着当代道德和社会等级差别的考验，剧情轻松。1752年之前，威尼斯作曲家巴尔达萨雷·加卢皮（1706—1785）以及那不勒斯作曲家都已经有喜歌剧作品问世。意大利轻歌剧在主题和曲调上与拉莫的作品截然不同，巴黎也从来没有听过意大利人演出的喜歌剧，这回，意大利剧团的到来，在轻歌剧的支持者与诋毁者之间激起了一场公开的争议——一场被称为“喜歌剧论战”（Querelle des Bouffonns）的纸笔战争。但佩尔戈莱西的音乐丝毫没有受到这场战争的影响，迅速在世界各地掀起了一股佩尔戈莱西热，他创作的由独奏乐器与弦乐和管风琴配合演奏的《圣母悼歌》，曲调优美，成为18世纪下半叶重印和再版次数最多的作品。一直关注西欧时尚的俄国宫廷在1760年代后期，把巴尔达萨雷·加卢皮带到了圣彼得堡。据传，意大利喜歌剧

还曾远赴北京。

“喜歌剧论战”为魅力四射的意大利音乐做了宣传,也使是意大利音乐还是法国音乐孰更优秀的旧话重提。把音乐视为核心问题的哲学家让-雅克·卢梭(1712—1778)对此问题的答案没有丝毫含糊,对他而言,衡量音乐的标准必然是看它是否接近自然,他认为,通过哲学论证和实地试验就可以作出这种判断,就可以看出对于一个在音乐上处于自然状态、未受任何民族传统影响的人来说,哪种音乐意义更为丰富。借着“论战”的余波,卢梭找到了一个实验对象,即他在威尼斯邂逅的一个亚美尼亚人,他让人给这个亚美尼亚人演唱加卢皮的一首咏叹调和拉莫的《伊波利特与阿里西》中的一段独白,他自己则观察结果,“我观察到,在听法国歌曲的时候,这个亚美尼亚人表现出的惊奇多于喜悦,但是,每个观察者都看到,从听意大利曲调的第一个小节开始,他的脸和双眼就变得柔和,他被音乐陶醉了。”卢梭的话有两层意思,即话语和音乐风格两个层面的意思:意大利语更加柔和,更具有适应性;意大利旋律的转调(从一个调转为另一个调)更加大胆,节拍的韵律更加有动感。几年之后,当他面对拉莫的时候,他问拉莫:“和弦与我们的情感有什么样的共性?”在卢梭看来,表达情感的原动力是旋律,是“模仿声音曲折变化”的旋律。

那不勒斯风格的意大利喜歌剧不仅仅只是激起了一场争论,意大利喜歌剧中的独唱曲轻松活泼,在形式上和表现力上都比正歌剧的三段式咏叹调要更为简单,更重要的是,意大利喜歌剧中由几个人物演唱的歌曲(在正歌剧中极少见的一种体裁),乐句短小,与轻快而机智的人物之间的口角相匹配,为此,意大利喜歌剧也为音乐表演提供了一种模式。在器乐部分,意大利喜歌剧可以创造一种抽象的对话效果和轻快效果,对话的双方不是舞台上的剧中人物,而是音乐主题。这其实就是交响乐了。交响乐的源头,不仅有亚历山德罗·斯卡拉蒂的歌剧序曲,也有这种新的欢快的意大利歌剧风格,还有越来越占据重要地位的音乐会。就像歌剧一样,人们也希望音乐会以交响乐开场,1732年,乔瓦尼·巴蒂斯塔·萨马蒂尼(1700/1—1775)就在米兰为音乐会创作了开场用的第一首交响曲。不久之后,交响乐就出现在了维也纳、巴黎和曼海姆,当时,曼海姆的统治者们正忙

130 于将自己的城市变成本世纪中期的欧洲音乐城之一。第一批曼海姆作曲家中较为重要的人物是约翰·施塔姆兹(1717—1757),他似乎是第一个创作四乐章结构交响曲的作曲家,而四乐章形式后来成为交响曲的标准体裁,这四乐章包括活泼的开场乐章、慢乐章、小步舞(一种每小节三拍子的舞曲)乐章和快速的末乐章。施塔姆兹借鉴意大利喜歌剧,开创性地用简洁的和声在有规律的四小节乐句中创造与主题的抽象对话。

正当交响乐和喜歌剧崭露头角的时候,亨德尔和巴赫却把创作的注意力转向了其他方向。1730 年代,亨德尔对歌剧越来越冷落,开始转向自己发明的一种在英语中被称为“oratorio”的清唱剧体裁,在这种体裁的创作中,他可以运用自己的戏剧优势,也不必再在意大利歌手和戏剧制作上花费巨额费用了,还可以把自己置于英国的合唱曲音乐传统中,他为乔治二世加冕典礼创作的气宇轩昂的圣歌,就遵循了这个英国传统。创作清唱剧,也可以让亨德尔适应英国品位的变化。当时,伦敦中产阶级听众队伍逐渐壮大,他们无法忍受(或无力支付)意大利歌剧的感官刺激,但提升精神的音乐却让他们感觉舒服,这样的音乐虽然也有感官性,但这种感官性却总是深藏不露。就像在几乎与他同龄的拉莫的作品中一样,在亨德尔创作的一系列作品中,表现人物性格的行为会突然转化为创造的喜悦。另外,亨德尔的合唱曲也与拉莫的舞曲有相似之处,《弥赛亚》(1741)就是其中的一部,从 1749 年开始,亨德尔每年都在伦敦演出该作品,直到他去世,为了完成节目单上的作品,他还坚持在一首协奏曲中弹奏管风琴,即便是在双目失明后。

巴赫在生命的最后几年,视力也逐渐衰退,但他仍然在创作音乐

131 巨作,如《哥德堡变奏曲》、《B 小调弥撒曲》以及两首没有事先谱曲的规定主题:《音乐奉献》和《赋格艺术》。《B 小调弥撒曲》采用的是亨德尔清唱剧中的一种音阶,但是其戏剧情节是通过独唱、二重唱和庞大的合唱等在宏伟的音乐进行中展开。《赋格艺术》包括一套赋格曲和其他运用严格对位法的乐曲,这些乐曲有一种说教式的苛严,也有令其增色的创作技巧,似乎存在于时间之外,通过这两部优秀作品,我们也看到巴赫的音符非常强健,与采用什么样的乐器方式演奏

（管风琴、钢琴、弦乐器、铜管组合、管弦乐队）几乎毫无关系。相比之下，《音乐奉献》则具有典型的时代特征，在民族特定性和新音乐的甜美格调之间形成了一种对话关系，显示出巴赫的包容态度，这部作品是巴赫于1747年到腓特烈大帝的宫廷去看望他的儿子卡尔·菲利普·埃马努埃尔之后创作的。腓特烈大帝同马德里的国王一样，每晚都听音乐，但他更具参与性，他本人就是一个长笛演奏者和作曲家。巴赫在他的宫廷逗留期间，有机会尝试一种几十年前就被发明但刚刚开始被人接受的乐器，即钢琴，他也有机会给腓特烈大帝表演即兴创作：他用腓烈特大帝给出的主题，即兴创作对位音乐。回到家乡后，巴赫很快就以王室主题写出了一系列作品：用对位法表现该主题的小型练习曲，精心创作的三声部和六声部对位作品，以及一首三重奏奏鸣曲，每一部作品都通过巴赫天生的音乐逻辑让人联想到波茨坦宫廷的优雅。

巴赫和亨德尔最终都双目失明了，无论失明带给了他们什么样的伤痛，也无论他们的外科医生约翰·泰勒的治疗是如何令他们痛苦和失望，[①]他们的失明都是一种非常恰当的喻指，因为他们的音乐世界正在消失。在他们之后，无论哪一位作曲家在创作赋格曲和清唱剧时，都会以他们两人为榜样。1750年代和1760年代，音乐意味着音乐会音乐（包括诸如在凡尔赛宫和波茨坦宫等处举办的音乐会，也包括在伦敦和其他城市的公共场合举办的音乐会，在音乐会上演出的作品，有从炫耀技巧的独奏曲到交响乐和协奏曲等各种类型的器乐曲）和歌剧。音乐也常常意味着对卢梭所说的音乐与自然的亲近性的一种追寻，自然就是与聆听的真谛（正因为如此才出现了一种更有力、更有动感的管弦乐作品）、情感的真谛的亲近。虽然在大部分城市里，音乐会和歌剧演出仍然得到宫廷资助，但音乐越来越以中产阶级为听众对象。出版商继续出版那些可能只有在大家族里或音

132

① 约翰·泰勒（John Taylor, 1703－1772）是英国早期的一名眼外科医生，一些研究泰勒行医的历史资料说明，他当时之所以在治疗眼疾方面名声大噪，主要来自泰勒自我吹嘘的宣传伎俩。甚至有些学者指出，亨德尔和巴赫的眼疾加剧直至失明，可能都与泰勒对这两位作曲家实施的眼疾手术治疗有关。——译者注。

乐聚会上才会用到的协奏曲和新创作的交响乐，但是，出版业，尤其是伦敦的出版业，也开始把眼光更多地转向那些可以在中产家庭里演奏和欣赏的作品，如歌曲、室内乐、钢琴曲等。钢琴的地位正在继续缓慢上升，1761 年，伦敦的一个钢琴制造者约翰尼斯·朱佩，[1]发明了小型的"方形钢琴"，并把它投放到钢琴市场。

第二年，亨德尔在伦敦的首席作曲家地位被另外一个外来者巴赫最小的儿子约翰·克里斯蒂安（1735—1782）所取代，因为在意大利呆过几年，克里斯蒂安可以把当时最时尚的意大利音乐风格与他父亲教给他的严谨传统风格结合起来，虽然他也创作歌剧，但他知道，大众更喜爱音乐会上演奏的交响曲、协奏曲、歌曲和室内乐，因此，他也创作出版此类作品。他的两个住在德国的同父异母的长兄——多才多艺且多产的卡尔·菲利普·埃马努埃尔和神秘的威廉·弗里德曼（1710—1784）——也都创作交响音乐。但是，管弦乐曲的演奏中心其实仍然是曼海姆宫廷和维也纳，随着许多贵族家庭开始组建自己的管弦乐队，维也纳的音乐地位迅速上升。

133

生于 1730 年代的几个年轻作曲家，已经具备了为这些家庭乐队创作音乐的技巧和意愿，他们的努力，最终在 1750 年代晚期和 1760 年代促成了维也纳交响音乐的繁荣。这群作曲家中的约瑟夫·海顿（1732—1809），很早就被人发现是个领跑者。1761 年，他被家财万贯的埃克特哈基家族雇用，常随这家人到他们的各大庄园避暑，为他们演奏音乐，供其娱乐消遣。40 年后，他回忆这段经历时说，"我与世界隔绝了……所以，我除了写独创性的音乐以外别无选择"，而事实并非如此。海顿非常了解与他同时代的维也纳作曲家们都在干些什么（每年冬天他随这个富有大家庭返回维也纳后，一有空闲，便会

[1] 约翰尼斯·朱佩（Johannes Zumpe, 1735－1783）生于德国，后移居英国，著名羽管键琴和钢琴制造家。朱佩曾制作了多架羽管键琴和各种吉他，由他发明制作的小型"方形钢琴"让他名声鹊起。1768 年，长期居住伦敦而被称为"伦敦巴赫"的 J. S. 巴赫的最小儿子 J. C. 巴赫（Johann Christian Bach, 1735－1782）在英格兰首次用朱佩制作的"方形钢琴"举行了独奏音乐会。现存最早的一架"方形钢琴"是朱佩于 1766 年制造的。——译者注。

与这些作曲家们小聚），他吸收了他们的创新成果，如第一乐章吸引注意力的慢板序奏等。当然，他在1760年代创作的一些交响曲都非常有个性，有一种持续不变的喜悦之情，一种当发现了这种新型乐曲体裁的潜能时才会具有的喜悦。

在这段时间里，为维也纳宫廷创作歌剧的是克里斯多夫·维利巴尔德·格鲁克（1714—1787），与伦敦的巴赫一样，格鲁克也曾在米兰学习创作歌剧。此时的梅塔斯塔齐奥仍然是奥地利的宫廷诗人，格鲁克1755年到维也纳宫廷任职后，为梅塔斯塔齐奥的一些歌剧剧本谱了曲，事实上，格鲁克是听着梅塔斯塔齐奥的歌剧长大的。但是，当时的音乐空气中已经有了新的气息，格鲁克正在倾听。就在他到达维也纳的那一年，曾在伦敦居住过的维也纳作家弗朗西斯·阿尔加罗蒂（1712—1764），发表了一篇呼吁歌剧改革的文章，文中，他间接提到了关于意大利歌剧和法国歌剧孰优孰劣的那场旷日持久的争议，并让他的同胞们向邻居们学习，理由是为了保持音乐的自然性，虽然他的观点与卢梭的思想完全相反，但理由却毫无不同。他对梅塔斯塔齐奥还是赞扬有加的，他攻击的对象其实只是意大利歌剧作曲家，正是由于他们，音乐结构形式（三段体咏叹调，管弦乐队伴奏的咏叹调和纯低音连奏的宣叙调不断交替进行的形式）和歌手的虚荣心才会比真实的表达更加重要。 134

阿尔加罗蒂的观点引起了作曲家们的注意，有些作曲家其实已经有了大体相同的思路，这其中就有那不勒斯音乐学院刚培养出来的一代音乐家中最为杰出的两位：尼科洛·约梅利（1714—1774）和尼科洛·皮钦尼（1728—1800），约梅利当时在斯图加特宫廷任职，而皮钦尼还没有离开那不勒斯。但是，歌剧改革还得归功于格鲁克和他创作的《奥菲欧与尤利狄茜》（此处是1762年的剧本名称，1774年巴黎上演时，改名为《奥菲欧与尤利蒂丝》）。格鲁克和他的歌剧剧本作者拉尼埃利·卡扎比基（1714—1795）合作创作的歌剧，保持了主题的崇高性，摈弃了炫示或音乐上的奢华，把舞蹈作为剧情的一部分，自始至终都用管弦乐队伴奏。而这些也正是阿尔加罗蒂希望在歌剧中听到的。在将歌曲限制在现成的戏剧框架中这一方面，18世纪的歌剧已经走到了尽头，只有格鲁克晚年为巴黎创作的《伊菲姬尼

在陶里德》(1779)才更是一部去掉了装饰的歌剧,在之后一个半世纪的时间里,竟然没有遇到任何对手,直到《沃采克》的出现。[①]改革已经开始,卢梭想要的那种歌剧也出现了,但是却诞生在歌剧的辉煌寿终正寝之时。音乐的未来就像以往一样,走上了另一条道路。

① 《沃采克》(Wozzeck)是奥地利作曲家贝尔格(Alban Berg, 1885 - 1935)在1914至1921年间创作的自由无调性歌剧。——译者注。

135

第五部分

抓住时间 1770—1815

我们在海顿1760年代的交响曲中可以听到一种全新的回旋式进行的感觉,早期音乐的时间平面上好像添加了一个新的第三面。过去,调性在一首乐曲中贯穿始终,虽然与此调性不一致的段落(通常转入属调,上方五度)会出现在乐曲中,但这仅仅是为了强化紧接在其后的一个基本主调的再强调。海顿的音乐更具开拓性,18世纪早期的音乐,无论有时多么不稳定,都不会出现突兀,而这种突兀恰恰是海顿音乐的特点。过去,人们认为,旋律表达某一种特殊情感,旋律的形态、律动和速度等是用来表达这种情感的方式,旋律所表达的情感在一个无变化的乐章中贯穿始终,但现在,人们开始希望一首作品的旋律出现变化。意大利小提琴家—理论家弗朗西斯·加莱亚齐(1758—1819)在他出版于1796年的专著中指出,"一首乐曲的好坏……不在于开头的旋律,而在于音乐的处理"。于是,和声以及和声音色中的各种转位、滑音和起伏等,开始主导音乐表达,这个变化甚至连拉莫可能也未曾预见到。但是,这些变化的出现并不难理解,因为这种音乐在遵循转调规则时,也总是顾及其最终目标——即主调。现在,人们可以比过去更准确地理解音乐,领会音乐了。

136

因为现在和声成为意义的传承者而不是辅助者,通奏低音传统就逐渐被淘汰。和弦的选择以及和弦出现的时间开始走向固定,演奏者在选择和弦和演奏和弦时不再可以自由发挥,记谱精确记录了各声部的演奏方式。另外,音乐曲式也发生了巨变,虽然出现在斯卡

拉蒂的奏鸣曲和巴赫的舞曲乐章中的那种单二部结构并没有多少改变，但在这个充满变数的时期，第二部分不再是第一部分的对比或应答，而是在一开始就用一种动荡方式处理第一部分的动机，把这些动机分裂成最小的元素，把这些元素转移到不同的远关系调上，然后再以近乎完整重复的方式返回到第一部分。这就是当时奏鸣曲式的基本原理。之所以这样说，是因为这个原理在奏鸣曲和类似作品（交响曲、弦乐四重奏）的第一乐章中，几乎是恒定的法则。奏鸣曲的第一部分（呈示部）几乎总是在主调和属调上（或者在小调作品中的关系大调上，上方大三度）包含两个对比性主题，然后，这两个主题或其中的一个在第二部分得到进一步展开（展开部），这之后是这两个主题材料的复原，此时，这两个主题都出现在主调上（再现部）。

18 世纪早期的音乐与时钟步调一致，而海顿的音乐通过序列和声和奏鸣曲曲式，似乎把时间紧紧地抓在手中，不仅体现了我们对时间的观察，也体现了我们对时间的体验、对变化和过程的体验。时钟时间没有改变，它也不仅仅存在于律动的节奏中，但是，和声进行和主题发展，几乎把我们的生活状态和知觉存在都转移到了音乐中。这种音乐，与其说我们是在听，不如说我们是在与它相识。

137 我们认为我们拥有朝着一个目标行进的时间状态，这种会思考的音乐就具有这种时间状态，理性已经经历了两个世纪的发展，渗透到了人类思想的每一个领域，这种会思考的音乐就属于这个被称为启蒙运动的历史时期。启蒙运动以传播知识和艺术为目的，因而也崇尚商业，在音乐领域，为钢琴制作和音乐出版创造了机会。穆齐奥·克莱门蒂（1752—1832）是伦敦钢琴制造业和出版业的领头人，海顿的学生伊格纳茨·约瑟夫·普莱耶尔（1757—1831）则是巴黎的领头人。费城的约翰·伊萨克·霍金斯 1800 年发明的竖式钢琴，很快成为其他公司的主打产品，使钢琴稳步渗入到中产阶级家庭中。

从音乐角度上说，这个时期通常被称为古典乐派时期，古典时期这个术语，在 1830 年代的音乐家们开始意识到一个时代已经成为过去以后便迅速流传开来。这个时期非常短暂，一个生命不算短暂的音乐家如安东尼奥·萨列里（1750—1828），就有可能跨越整个时期。但是，该时期的意义，无论是过去还是现在，都无以穷尽。

第 11 章　作为喜剧的奏鸣曲

能够勾勒出早期欧洲古典乐派音乐概貌的，是一个已经走上艺术之路的青年作曲家的成长轨迹，这个作曲家就是沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特(1756—1791)。很小的时候，父亲就将他推上演艺之路，此举与其说是出于爱护和自豪，不如说是野心使然。因而，莫扎特六岁时便为慕尼黑的巴伐利亚亲王演奏，七岁时为维也纳的女皇玛丽亚·特里萨演奏。之后不久，莫扎特一家离开了萨尔茨堡，开始了长达三年的旅行。期间，他们在巴黎和伦敦逗留多日，并在伦敦遇见了约翰·克里斯蒂安·巴赫，作为一名从意大利和法国音乐中汲取养分的德国作曲家，J. C. 巴赫很有可能是莫扎特的偶像。这次旅行之后，莫扎特回到了萨尔茨堡，但是仅在几个月之后，莫扎特与他的家人又一次来到了维也纳，那时，他十一岁，他们在那里住了一年半。但是，莫扎特早年最为重要的一次旅行，也许是他的第一个意大利之旅。他和父亲到意大利时，恰好是在他十四岁生日之前，离开时，又恰好过了他的十五岁生日，他在这期间写给家人的信已经开始表述对意大利的印象和感觉。莫扎特与父亲此次意大利之旅的目的，是想设法获得在米兰创作正歌剧的授权，当时的米兰还属于奥地利。但是，此行对于莫扎特的未来更为至关重要，因为，年少的莫扎特有机会熟悉意大利音乐文化，聆听意大利歌唱演员和作曲家如约梅利和皮钦尼等的音乐作品，参观意大利传统最为活跃的地方，如拥有歌剧传统的那不勒斯，拥有教堂音乐传统的罗马，以及拥有音乐学

术传统的博洛尼亚(波伦亚)。

因为不断受约为歌剧创作音乐,莫扎特又连续两年两次回到米兰,还到过慕尼黑,当时他18岁。别的18世纪作曲家通常致力于谋求一份稳定的职位,但莫扎特却不是如此,他所希望的不是为别人工作,在萨尔茨堡,他就已经有足够多的机会为别人工作,如为当地的音乐会创作交响曲和协奏曲,为当地大教堂(他和他的父亲都在大主教的音乐团队里任职)创作音乐等等,虽然他没有放弃这些创作机会,但是,对于一个曾经在米兰、慕尼黑和巴黎见过世面的音乐家而言,萨尔茨堡就只不过是一个落后的小城而已了。1777年,莫扎特20岁,他再一次离开家乡,这次是同他母亲一起,目的地是慕尼黑(此地最终也不令他满意)、曼海姆和巴黎。

在从慕尼黑到曼海姆的路上,莫扎特与亲属一起在奥格斯堡作短暂逗留,并在那里举行了一场音乐会,他在一封写给父亲的信中,简要列述了该场音乐会的节目单,我们从这份节目单中知道了当时的人们期望演奏者演奏什么样的乐曲。节目单中的第一首曲子,像通常一样,是一首交响曲,紧接着是莫扎特为三架钢琴所作的钢琴协奏曲,莫扎特和另外两位钢琴家担任独奏,之后是他自己演奏的一首钢琴奏鸣曲、一首独奏协奏曲、一首赋格曲和又一首钢琴奏鸣曲,这一系列曲目展示了不同的风格。

一到曼海姆,莫扎特就被那里的管弦乐队所吸引,他描述说,曼海姆管弦乐队的编制包括长笛、双簧管、单簧管和圆号各两支、四支巴松管,以及与其相匹配的弦乐部分(10或11把小提琴、4把中提琴、4把大提琴、4把低音提琴),如有需要,还配有多只小号和鼓,他的这个描述曾对演奏18世纪晚期音乐的当代管弦乐队编制产生过影响。曼海姆的作曲家克里斯蒂安·卡纳比希(1731—1798)和伊格纳茨·霍尔茨鲍尔(1711—1783)也给他留下了深刻印象,但是,更令他难忘的是16岁的阿洛伊西娅·韦伯(约1760—1839)其人和其声。莫扎特在曼海姆呆了三个多月,其间,他与宫廷达官谈判交涉,等待国王给他任命,在等待无果的情况下,他不得不放弃希望,准备返回意大利为阿洛伊西娅写几部歌剧,他在当时和之后的确为阿洛伊西娅写了一系列咏叹调,这些作品将阿洛伊西娅令人惊异的精湛

140

技艺和甜美嗓音发挥得淋漓尽致。此时,他已经开始注意到,咏叹调就像合体的衣饰一样也应该为歌唱者量身定做。

但是,莫扎特对阿洛伊西娅的偏爱,激怒了他的父亲,父亲命令莫扎特进军巴黎,莫扎特也按照他父亲的意愿去了巴黎。但是,他在那里的经历并不比从前更加愉快,也逐渐有一些人给他提供了并不理想的创作机会,这些都不是他想要的。写歌剧的机会几乎是稍纵即逝,他为"精神音乐会"创作的第一首作品,用交响乐队协奏曲的大众体裁写成,包含多个独奏部分(这首曲子有四个木管演奏员),但最终没有获得成功。他也没有找到志同道合的作曲家:"我知道我在做什么,他们也知道他们在做什么,这也没什么不好。"其结果是,他对安德烈·格雷特里(1741—1813)赢得女王玛丽·安托玛丽特欢心的典雅音乐无话可说,对该世纪出现的第三次关于歌剧的争议——发生在巴黎的格鲁克支持者和温和的皮钦尼支持者之间的争议——也无话可说。他也有成功的时候,那就是他在"精神音乐会"上演奏他的"巴黎"交响曲的时刻,我们从他对这次演奏的描述中了解到了1778年音乐会的标准范式。他写道,他在第一乐章的中间刻意安排了一个段落,一个他确信会取悦听众的段落,而在演奏这个段落时,他也的确听到了"雷鸣般的掌声"。他曾听说巴黎式末乐章的开场通常由所有乐器参与演奏,于是,他在末乐章的第一个乐句中就特意只使用一对小提琴,当这对小提琴奏出细腻柔和的乐声时,正像他所预料的那样,听众相互以嘘声让场内安静下来,以便大家能听到这柔弱的音乐,而当热情洋溢的乐句随后突然喷发而出的时候,听众在松了一口气的同时,也骤然欢悦起来,爆发出热烈的掌声。莫扎特离开巴黎前夕,已经在音乐事业上失意长达六个月之久,同时还忍受着失去母亲的悲痛。但就在此时,他再一次在巴黎城里偶遇约翰·克里斯蒂安·巴赫,两人计划联手创作一部法国歌剧,这让莫扎特着实兴奋不已。

141

此时,他的父亲感觉到这个年轻人的光明未来还是在家乡萨尔茨堡,虽然莫扎特对父亲的决定感到绝望,但是在父亲的坚持下,莫扎特还是准备离开巴黎。他在回程中安排在曼海姆和慕尼黑作短暂逗留,部分原因是希望得到一些音乐创作的委约,另一部分原因是想

与阿洛伊西娅·韦伯再见一面,然而这两件事情都未如愿。阿洛伊西娅拒绝见他,他也未能说动当时就在曼海姆演出的德国最重要剧团的指挥让他写一部"独脚剧",即由一个女演员和管弦乐队演出的独角剧。乔治·本达(1722—1795)创作的《阿里阿德涅在拿索斯岛》和《美狄亚》就是该体裁的典型两例,[①]这两部剧给莫扎特留下了深刻印象。但是当时,曼海姆的国王接任了巴伐利亚的头衔,大型的曼海姆管弦乐队因此就在慕尼黑,这让莫扎特最终得到了为曼海姆管弦乐队创作的机会,但这已是一年以后的事情了,那时,他已经回到了萨尔茨堡,在那里他接到了创作邀约,于是,他把在曼海姆、巴黎和意大利学到的所有技巧和方法都调动起来,创作了一部辉煌的歌剧《伊多梅纽》(1780—1781)。

莫扎特在旅途上度过了他大半的青年时光,而就在同一段时间里,比他年长一辈的海顿,则在悠闲之中穿梭于两地之间,冬季居住在维也纳,夏季居住在埃斯特哈奇的匈牙利宫廷。那时,海顿的灵感或许主要来自于自己,但他对所听到的民间音乐和不断壮大的音乐圈子里的同行还是保持高度关注的。大约在1770年,他创作了几部色彩格外灰暗或具有忧郁气质的交响曲,在这之后的很长一段时间里,他都把精力放在喜歌剧上,他既创作喜歌剧,也为埃斯特哈奇演奏同时代的意大利作曲家创作喜歌剧,他的器乐曲也随之变得轻快了。与喜歌剧的接触所产生的这种效果对于海顿来说,既不新鲜也不特别,在当时的那个时代以及在以后的时间里,没有哪一个作曲家能够像海顿一样用音乐而且是用音乐的多种情绪表现出对幽默的那份理解:如幽默荒谬的格言警句,挑逗性的意外惊喜,机智诙谐的妙语,突然爆发的欢乐情绪等。奏鸣曲对于海顿而言就是以主题音型在音乐性格之间展开对话,对话过程中可能会碰到激烈的争吵(争吵本身也许也具有喜剧性),但是最终会达成愉快的和解,因此,奏鸣曲

① 乔治·本达(George Benda, 1722—1795),捷克小提琴家和作曲家,他创作的独角剧,亦称作情节剧或音乐话剧《阿里阿德涅在拿索斯岛》1775年在德国首演,后来在欧洲巡演大受欢迎,该剧体裁形式和音乐风格对莫扎特的歌剧创作产生影响。——译者注。

在本质上就是喜剧，海顿1770年代创作的器乐曲，甚至比他同时期的歌剧还要滑稽可爱。

在海顿的作品中，除交响曲以外，还有一种新体裁的套曲，即由两把小提琴、一把中提琴和一把大提琴组成的弦乐四重奏，这种体裁后来几乎为海顿个人所垄断。四重奏是在小型场所演奏的交响乐，通常有四个连续乐章，主要由业余音乐爱好者在家中演奏，但也可以作为音乐会演奏曲目。四重奏所起的作用，与三重奏奏鸣曲在一百年之前所起的作用是一样的，用小规模的演奏代表了那个时代最富有特色的音乐表达形式，即四重奏中四个独立声部都参与到音乐表达的行为之中，音乐演奏过程中有时会出现相互碰撞的不同声音，有时大家会因音乐而共同动情悲伤，但在本质上，这个过程还是充满愉悦的。

143

在这之后的十年中，海顿在维也纳有了一个新伙伴。1781年的夏天，就在《伊多梅纽》首演数月之后，莫扎特终于可以不再为萨尔茨堡主教服务了，他在帝国之都维也纳定居了下来，成为不用攀附任何人或机构的音乐家。那一年，海顿的主要作品是一套六首弦乐四重奏套曲，于第二年出版，出版时的名称是"作品33号"(opus 33，拉丁语，意为"作品"。现在，出版商用编号标注一个作曲家的作品以防出现混乱已经非常正常)。当时的作品或套曲，并不一定通过出版来获得广泛传播，因为职业演奏员和非法翻印者都在制作手抄本，这是海顿之前的大部分音乐为人所知的方式，因为海顿在1781年的四重奏套曲之前所写的作品数量，肯定多于32首或32个套曲，它们也一定值得拥有一个作品编号。但现在不同了，海顿经常是专门为了出版作品而创作，部分原因是因为维也纳的音乐出版业正开始快速发展，这一行业的领跑者阿塔利亚家族于1778年开始发行各种音乐乐谱，之后还负责出版了海顿和莫扎特几部作品的首版。在作品33号四重奏的首版本中，海顿加了一条说明，称自己用"全新的、特殊的方法"创作了这些弦乐四重奏作品，他的意思似乎是想特别指出，这两件低声部乐器已经不再居于从属地位，在这些弦乐四重奏中，音乐对话是在四个声部之间展开的。

这样做的一个结果，就是激发了海顿与莫扎特之间的双向对话。

两个作曲家可能在莫扎特早先的旅行中就谋过面,但现在,他们肯定经常相聚了。有一件事情说明了这一事实,他们俩同在一个非常杰出的维也纳作曲家弦乐四重奏演奏组中担任演奏员,海顿和卡尔·狄特斯·冯·迪特斯多夫(1739—1799)演奏小提琴,莫扎特演奏中提琴(这是他非常钟爱的乐器),约翰·巴普蒂斯特·万哈尔(1739—1813)演奏大提琴。1785年的一次会面之后,海顿告诉莫扎特的父亲,他的儿子是"我个人间接认识和所听说过的作曲家中最伟大的作曲家"。此时,莫扎特刚刚完成一部弦乐四重奏,该作品完全可以向海顿的作品33号发起挑战,但是,出于特别的尊重,莫扎特把这部作品献给了海顿。莫扎特说,这部作品是"长时间辛勤工作的成果",的确,尽管有的时候,他的作品落笔即成,这部作品却花了他两年多时间。莫扎特非常欣赏海顿对奏鸣曲形式和四重奏织体所作的改革,为此,他根据自己对那种几乎连续不断的歌唱性旋律的强烈偏爱对这两种体裁作了变化,而在许多类型的音乐作品中,还运用了自己的"新的独特作曲方法"。实际上,莫扎特发现五重奏对他来说更加顺手,因为这种体裁可以给他提供更多的使用方式以及和声方式,但是,他仍然创作了后来被称为"海顿四重奏"的作品,这就证明他是在用这些作品表达一种他几乎没有任何理由需要去表达的一种情感——对同行的敬重。

144

在弦乐四重奏演奏会之外,这两个作曲家的生活轨迹几乎毫无交集。海顿仍然在为埃斯特哈奇宫廷工作,1780年代,他也为其他资助人和出版商写作品,主要创作大型的纯器乐曲——交响曲(包括1785—1786为巴黎音乐会创作的六部交响曲),为开始迅速成长的家庭钢琴市场创作奏鸣曲、弦乐四重奏或三重奏(小提琴和大提琴)。卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫也在为这个市场提供服务,在近70岁到70多岁的这段时间里,C. P. E. 巴赫出版的都是奏鸣曲和幻想曲,这些作品把他父亲前奏曲中的庄重和威严同该世纪中期歌剧中的精湛技艺和表现力结合了起来。莫扎特也为家庭钢琴演奏创作乐曲,包括奏鸣曲(钢琴独奏或钢琴与小提琴合奏),数量繁多的变奏套曲,二重奏(钢琴二重奏),弦乐三重奏和四重奏。与海顿一样,他也为腓特烈大帝的继承者同时也是大提琴演奏家的弗雷德里克·威

廉二世国王创作弦乐四重奏,但与海顿不同,莫扎特的多数器乐作品都是为了满足自己的演奏需要而创作,这也包括他在维也纳的头六年中创作的15首钢琴协奏曲,当时的他在维也纳处于一生中最受欢迎的时期,他非常肯定自己的这些作品能够把听众吸引到音乐会上来。 145

除此之外,他的兴趣主要在于为宫廷剧院创作歌剧。有一段时间,德国歌剧受到追捧,为此,他创作了他的第一部维也纳歌剧——喜剧《后宫诱逃》(Die Entfuhrung aus dem Serail, 1781—1782),他一生中创作的作品,极少超越属于他所到之处的那些城市的音乐特点,而这部作品就是为数不多的几部例外作品中的一部,因为作品中出现了土耳其军乐队的不协和音响。在写给父亲的信中,莫扎特详细叙述了他的歌剧创作理念,他当然谈到了在启蒙运动时期重又点燃人们兴趣的老话题,如音乐是否是情感语言,是否"必须包含一种系列化的情感,这一系列情感,如柏林哲学家约翰·雅科布·恩格尔(1741—1802)于1780年所说,就是可以在陷入某一种情感之中的灵魂里凭其自身延展开来的情感";还有音乐是否是对感知的一种诉求的问题,这种诉求,用法国思想家米歇尔·保罗·沙巴农(1729/1730—1792)在五年之后出版的一本著作中的话来说,"在所有模仿性艺术中不借助任何东西就可以令人愉悦"。莫扎特的信写于以上两个日期之间,他在信中所表达的观点,也介于以上两位思想家的观点之间,他认为,情感的描述应该受纯粹的音乐价值的掌控:"表达情感……一定不能到令人作呕的程度,即便是在最糟糕的情境下,音乐也必须令人愉悦,也一定不能令耳朵不舒服,也就是说,音乐总归是音乐。"

《后宫诱逃》之后,宫廷歌剧又回归到已经成为国际性歌剧语言的意大利歌剧风格上,宫廷歌剧曲目几乎被意大利作曲家所垄断,这些作曲家不仅把他们崇尚优美曲调的文化带到了舞台上,也把他们工于谋略的艺术带到了舞台背后。格鲁克资助的萨列里,在宫廷谋到了职位。那不勒斯作曲家的作品也备受宠爱,这些作曲家包括帕斯夸莱·安福西(1727—1797),以及引领新一代作曲家的乔万尼·帕伊谢洛(1740—1816)和多梅尼科·奇马洛萨 146

(1749—1801)。[1] 但是,在莫扎特生前,宫廷剧院最常上演的剧目实际上是西班牙人维森特·马丁·索勒(1754—1806)创作的《戴安娜树》(L'arbore di Diana)。莫扎特也并未在维也纳而是在布拉格因为歌剧《费加罗的婚礼》(Le nozze di Figaro, 1786)获得最大成功。布拉格剧院还资助他创作了下一部歌剧《唐·乔万尼》(1787),在这部歌剧的最后一幕中,主角的晚餐音乐表达了对大众品位的批判性回应。在演奏这部歌剧时,剧院先上演了两部在维也纳风行一时的作品——马丁·索勒的《一件怪事》(Una cosa rara)和朱塞佩·萨蒂(1729—1802)的《两者之间的诉讼人》(Fra I due litiganti)中有悲悯色彩的片断,之后选演了《费加罗的婚礼》片断,以表达对布拉格听众的谢意。

但莫扎特对一位出现在维也纳的意大利人却非常重视,这个人就是洛伦佐·达·蓬特(1749—1838),他是《费加罗的婚礼》、《唐·乔万尼》和两者的续篇《女人心》(Cosi fan tutte, 1789—1790)的剧本作者。他的创作提供给莫扎特相互融为一体的多样性、风趣性和紧凑的故事情节,当然其他作曲家也从他那里获得了同样的东西,虽然这些作曲家如马丁·索勒等的作品早已被人遗忘。在所有歌剧中,音乐至关重要,莫扎特的音乐不仅仅告诉我们歌剧人物的感受是什么,而且像是生成于人物的内心。他的音乐通过和声不断地向前推进,但其间又总是出现一些微妙的闪烁推诿,再现了真实人的实时经历和感受,进一步探入了人类情感的模糊本质,触及了真实情感和表演、表面文章之间的不确定界限,而这样的界限就是《女人心》所表达的主题。莫扎特能够把类似的生动性带入正歌剧《狄托的仁慈》(La clemenza di Tito)中,带入混合了低俗喜剧、崇高热情和严肃祈愿的《魔笛》(opera seria, Die Zauberflote)中,的确让人称奇。更难以令人

147

① 帕斯夸莱·安福西(Pasquale Anfossi, 1727—1797),意大利作曲家,18世纪中期活跃在那不勒斯的小提琴家,后在罗马和威尼斯创作歌剧名声鹊起。乔万尼·帕伊谢洛(Giovanni Paisiello, 1740—1816)意大利作曲家,一生创作80多部歌剧音乐,包括著名的《塞尔维亚理发师》。多梅尼科·齐马洛萨(Domenico Cimarosa, 1749—1801)意大利歌剧作曲家,一生创作了75部歌剧,以及合唱和器乐曲,18世纪80年代享誉全欧洲。

置信的是，这两部作品是在同一个夏天(1791)完成的。但是，他在维也纳的十年中所写的作品又丰富得让人眼花缭乱竟至迷惑：歌剧、钢琴协奏曲、交响曲、各种类型的室内乐和钢琴音乐、咏叹调、为他的共济会所写的音乐以及一首未完成的安魂曲。根据19世纪分类学者路德维格·克歇尔的统计记载，所有这些作品共计两百余首(所以，K字头标号通常用于莫扎特的作品)。[①]

即便如此，多产的莫扎特，或者是多产的海顿，都是以质量取胜于当时的其他作曲家。在那个时代，也可以说是蒙特威尔第和布拉姆斯之间的那个时代，即便是担任宫廷或政府职务的作曲家也无法仅靠职务收入来维持创作，同时，他们也还没有在法律上被认可为版权所有人，因而也无法靠版权生活，为此，他们只能靠不断创作来维持生计。普塞尔、维瓦尔第和许多其他的作曲家，都已经需要有不断的创作稿约来维持生计。但是，从莫扎特和海顿开始，作曲家把作曲视为自我构建，这是一种全新的意识，对于他们来说，作曲就好像是在创作自己。莫扎特在其书信中所作的评论——例如他对巴黎作曲家的评论——显示，他非常清楚自己的价值所在，不仅如此，他还把作曲视为对个人命运的演绎，这一点在他对自己1782年之后的作品所作的详细编目中也有所体现(海顿也有一份清单，但简单得多)。虽然莫扎特几乎总是在为稿约或音乐会进行创作，但他的作品数量表明，他希望探究一部作品是如何将另一部作品暗含其中的。正是在这个意义上，三部达·蓬特歌剧才称得上真正的三部曲：《唐·乔万尼》重新演绎了曾出现于《费加罗的婚礼》的声乐类型和声部关系，《女人心》则把隐含在前两部作品中的欺骗与自我欺骗的内容作为探索核心。海顿也是一样，不断地渐次延伸和扩展四重奏和交响曲的创作。要根据风格来判定巴赫的作品是属于1710年代还是1730年代非常困难，但是，1790年的海顿却与1770年的海顿完全不

148

① 路德维格·克歇尔(Ludwig Köchel，1800—1877)，奥地利音乐学家、作曲家和词类学家，他因编目莫扎特全部音乐作品而闻名于世，为此，他用自己姓氏的开头字母K代表莫扎特作品的编目号。——译者注。

同。在同一时期，莫扎特的音乐历程也经历了相当大的跨越。从他开始，音乐史才第一次有可能论及音乐晚期风格，莫扎特的晚期风格严肃沉静（虽然他在20年代早期的作品偶尔也有这个特点），有一种更丰富但却更笃定的和声景观，少了一些自负的和漫不经心的瑰丽才华。

由于出版业的发展，古典乐派成为第一个国际性的音乐风格，维也纳是公认的古典乐派中心，海顿和莫扎特的音乐不仅在奥地利首都也在伦敦、巴黎等地被出版、演奏和追捧。但是当时，古典乐派并未完全压倒并非主流的其他种类音乐，当然这种状况很快就会发生，这一点从1780年代发生在古典乐派之外的事件就可见一斑：马丁·索勒在维也纳歌剧院大获全胜，帕伊谢洛的《塞维亚理发师》（Il barbiere di Siviglia）甚至在全欧洲上演，人们对齐马洛萨（海顿至少为埃斯特哈齐王宫指挥了12部奇马洛萨的歌剧）也爱不忍释，①巴黎人则对格雷特里和皮钦尼具有不同感情色彩的音乐欣赏不已。但是，这样的情境即将成为过去。19世纪早期，人们对海顿和莫扎特的尊崇，几乎令其他同时代作曲家甚至是这两位作曲家的前辈们完全黯然失色，后者中的一些人曾经在18世纪中期广受好评，如哈斯、格伦、约梅利、C. P. E. 巴赫等。他们的失色是近乎严酷的事实，其所产生的效应也将难以消除，因为与哈斯或马丁·索勒的歌剧相比，卡瓦利的歌剧被证明更容易重新被人接受。

149

这种情况不大可能再被改变。不管海顿和莫扎特的声誉在他们去世后上升了多少，他们令别人黯然失色的事实无法被人忽略。这个时期，只有一位作曲家有能力攀升到他们的高度，而且很快他就达

① 多米尼科·齐马洛萨（Domenico Cimarosa, 1749—1801）是意大利作曲家，出生于阿韦萨。1772年毕业于那不勒斯音乐学院，1787年赴俄国任圣彼得堡宫廷作曲家，1791年任维也纳宫廷乐长，1792年之后在那不勒斯任国王的圣乐队长。1799年法军占领那不勒斯，齐马洛萨因支持法国共和军而被判以死刑暂缓执行，但条件是必须离开那不勒斯，随后齐马洛萨被驱逐，客死威尼斯。齐马洛萨作有65部歌剧和大量器乐作品，著名歌剧有《奇怪的伯爵》（Le stravaganze del conti）和《秘婚记》（Il matrimonio segreto）。——译者注。

到了这个高度，这个作曲家就是来自德国小城波恩、于1792年即莫扎特去世一年后到达维也纳的路德维格·冯·贝多芬(1770—1827)。

150

第12章 革命的动力

1789年7月14日，巴黎巴士底狱被攻占，当天，莫扎特正在给已经写好的致一位共济会会员的信中加一条附笔，海顿可能正在为法国国都创作一部交响曲。莫扎特没有等到法国革命最为狂热、最为血腥的那一刻的来临就去世了，他的同行海顿，则还在为维也纳的贵族资助者、伦敦的公共音乐会以及两个城市的出版商创作音乐，几乎没有受到革命的任何影响。但是，为赡养日渐衰落的家庭而担任宫廷乐师的贝多芬，听说了发生在巴黎的大革命。那时他刚满18岁，正处在易于冲动的年龄阶段。紧接着发生的恐怖统治，法兰西共和国在几乎与他同龄的拿破仑(1769—1821)手中获得的短暂拯救，伴随着他跨入了成年期。他的思想就成形于这个剧变的时代，虽然这个时代从政治和人性的角度上看是灾难性的，但它却举起了希望的大旗。

发源于巴黎的这场变革对音乐的声音、主题、听众基础和专业基础都发生了重大影响，虽然这种影响并没有立刻显现出来。音乐的变化先是发生在法国，后遍布整个西方世界。法国革命把大事件带到了大街小巷，革命的庆典活动也是在大庭广众之中举行，而不是在

151

濒临灭亡的君主宫殿或遭到痛斥的宗教大教堂里举行，于是，专在户外演奏的军乐队出现了，军乐队借鉴了格鲁克歌剧渲染庄严气氛的方法，为革命营造了由军号声、进行曲和威严气氛构成的一个声音世界。与此同时，新出现的歌剧也越来越关注中产阶级的需求，在革命

中获益最多的中产阶级，现在可以在舞台上看到表现他们自己的情感和英雄主义的歌剧了。《洛多依斯卡》(1791)就是这样一部歌剧，它的作者是五年前到达巴黎的意大利作曲家路易吉·凯鲁比尼(1760—1842)。《洛多依斯卡》的主题其实早已在法国歌剧中出现过，但现在却非常合时宜，该歌剧将推翻压迫进行了戏剧化处理，使之成为拯救国家于奴役或禁锢中的英雄壮举，而这样的英雄壮举由一个人代表另一个人去完成，歌剧通过这种方法极其张扬地表现了自由、平等和友爱精神。这也将是贝多芬的唯一一部歌剧《费德里奥》的主题。

从长远来看，法国革命造就的最重要的音乐成就是巴黎音乐学院，该学院成立于1795年，是以培养音乐家为宗旨的国家机构，在过去的巴黎以及当时的其他许多地方，音乐家成才的机会来自教堂、贵族资助者、老关系以及学徒传统等，现在，巴黎音乐学院取代了这些渠道。巴黎音乐学院建立之初，凯鲁比尼在那里担任教师，并于1822年升任院长。同年，伦敦也建立了音乐学院，即皇家音乐学院，之后，其他音乐院校逐渐出现在欧洲各地。音乐学院的出现，使音乐的职业性得到重塑，现在，要进入音乐领域，必须具备使用特定音乐语言的特定技能。

贝多芬所接受的音乐教育与之完全不同，仍然是早些时候那种参差不齐、杂乱无章的音乐教育。就像所有时代的许许多多音乐家一样，贝多芬也出生于一个音乐世家，他的父亲和祖父都是波恩宫廷的歌唱家。他的父亲对莫扎特印象深刻(贝多芬仅比莫扎特小15岁)，似乎也希望将贝多芬缔造成神童，在贝多芬七岁时就让他上台演出。但是，比起莫扎特，贝多芬的成长却比较缓慢。他跟随父亲学习了一段时间后，转到当地的管风琴家和作曲家克里斯蒂安·戈特罗布·聂费(1748—1798)门下继续学习，聂费发现了他的潜力，让他熟悉巴赫的音乐，并以此对他进行基础训练。贝多芬非常清楚，他最终想要去的地方就是维也纳，那是海顿和莫扎特的城市。于是，在16岁时，贝多芬如愿以偿，但是，刚到那里，他就不得不立刻回到波恩去看望他濒临病逝的母亲，之后，他继续留在家乡照顾家庭。22岁时，他在波恩贵族康特·华尔斯坦的资助下又来到维也纳，康特·华尔

152

斯坦希望他"从海顿那里学到莫扎特的音乐之魂"，于是，贝多芬跟随海顿学习了大约一年多，后来又跟随另一位据说一天可以创作一首赋格曲的维也纳作曲家约翰·乔治·阿尔布雷希茨贝格（1736—1809）学习了一年多。与此同时，作为一名钢琴大师，贝多芬得到了曾经赞助过莫扎特的维也纳权贵的关注和帮助。1795年夏，他完成了在维也纳的音乐教育，出版了第一批作品——由小提琴、大提琴和钢琴三重奏曲组成的三部套曲。他将这三首作品标为op.1，因此也成为第一个习惯用作品编号为重要作品标号的作曲家，这一习惯彰显了他在创作上的自信。三年之后，他开始把自己的音乐小品以曲集形式出版，这也同样彰显出他的自信。

贝多芬跟随海顿学习的那段短暂时间，正好处在他在伦敦的两段居住期之间，第一段居住期是1791—1792年，第二次在1794—1795年。在伦敦的两次逗留表明，他所承担的角色是音乐家在人类世界中的全新角色。在旧体制下，作曲家是地域性人物，服务于某个宫廷、教会或城市。但是在全新的中产阶级欧洲里，商业就意味着交流，音乐也随之以出版物形式广泛传播，每个人都希望听到最好的音乐，人们可以把注意力锁定在远在异乡的作曲家。维瓦尔第就曾经历过这种被所有人注目的感觉，但是，身处伦敦，在音乐会上受到喝彩，被人争相邀为盛宴嘉宾的海顿，才是第一个享有国际声誉的作曲家。莫扎特的生命如果再延长几年，也有可能享受到同样的声誉。

153

最初，海顿是应波恩人约翰·彼得·萨洛蒙（1745—1815，贝多芬小时就认识他）之邀来到了伦敦，但从1781年起，海顿就一直居住在伦敦，继约翰·克里斯蒂安·巴赫之后，成为伦敦音乐生活的引领者。从音乐会的角度而言，当时的伦敦仍然是世界潮流的引领者。1775年，巴赫与他的合伙人建造了一个新的音乐厅，即汉诺威广场音乐厅，音乐会赞助者们在音乐厅里听音乐时可以倚靠在沙发上，就好像在自己的客厅里听音乐。当初，萨洛蒙就是用这样的音乐厅将海顿吸引到了伦敦，海顿在伦敦创作的音乐作品在各地出版，广受好评，为他日后的国际性音乐会曲目奠定了基础。海顿两次在伦敦逗留期间，分别写出了两套由六部交响曲组成的套曲，此外，还创作了可以在萨洛蒙的音乐会上作为主要演奏曲目的弦乐四重奏和英国歌

曲。伦敦的管弦乐队，大约有40个演奏员，规模非常大，这肯定是海顿的《伦敦交响曲》(Nos. 93—104)极为丰厚和出彩的原因之一，另一个原因是伦敦的公共环境比较优越。也许，交响音乐所制造的声音就是新型作曲家发出的声音，这个作曲家在音乐交易中心大功告成，享受着演奏者、出版商和学生们的赞誉，也享受着被他们需要时的愉悦。

回到维也纳，海顿几乎立刻放弃了一直是他创作重头戏的器乐体裁(除两首弦乐四重奏以外，他没有再创作任何交响曲)，转而创作弥撒曲。1796年到1802年之间，他几乎每年都为他的最后一位埃斯特哈奇雇主写一部弥撒曲，同时还创作了两部清唱剧：《创世记》(1796—1798)和《四季》(1799—1801)。这两部使用了英语歌词并在一定程度上以英国市场为目标的清唱剧，同亨德尔的清唱剧一起，成为当时新兴的合唱社团特别喜爱的曲目，在美国也大受欢迎。1815年，波士顿亨德尔和海顿协会成立，这是之后出现在美国的许多类似组织中的最早一例，英国和德国也出现了相同的组织。在他创作期的最后十年中，海顿完成了一个老派宫廷作曲家的职责，同时也证明自己较好地履行了作曲家为商业进行创作的新职能。

154

这一阶段，贝多芬的发展之路，几乎就是莫扎特的翻版，就是一个作曲家兼演奏家在音乐会和私人聚会上令人称羡的生活轨迹。但是，与莫扎特不同，贝多芬没有涉足歌剧，他在1790年代也就是他二十多岁时创作的作品，大都以钢琴曲为主，如奏鸣曲、变奏套曲、三重奏和协奏曲等，但是，到18世纪末，贝多芬似乎专注于用被海顿推出的两种大型器乐曲式来创作作品，他的确写成了这些作品，这就是他的第一个四重奏作品集，其中包括六首作品，于1800年以作品18号的标号出版。同年，他举办了一场音乐会，推出了《第一交响曲》。一个作曲家为一首交响曲设计一场音乐会，而不是像海顿和莫扎特那样为一场音乐会设计一首交响曲，这在过去还从未发生过。但贝多芬的雄心还远不止于此，他的雄心也体现在充满动感和情感强度的音乐中。

但是当时，在《第一交响曲》和作品18号弦乐四重奏中，没有多少迹象能让人看出贝多芬在之后三年的发展方向，在巴黎革命十年

后竟然给音乐也带来了一场革命。简单的比喻并不能完全说明两种革命之间的关联性。贝多芬崇拜拿破仑,因为后者于1799年成为第一执政者,承担了拯救共和国理想的责任,四年之后,贝多芬创作了一部交响曲,即《第三交响曲》,贝多芬把这部交响曲献给了他心目中的英雄,但第二年拿破仑宣布称帝后,贝多芬撕毁了这首作品的乐谱,最终出版时,他将它命名为"英雄交响曲",还增加了一句题词:"纪念记忆中的伟人"。该作品在本质上还与发生在法国的另一事件有关,1802年,歌剧《洛多伊斯卡》在维也纳上演,贝多芬有机会聆听到了凯鲁比尼的音乐,凯鲁比尼由此成为贝多芬一直关注的作曲家,不仅如此,贝多芬还借鉴了这位作曲家的大手笔。

"英雄"交响曲比以往任何一部交响乐都宏大,其第一乐章就与一首海顿交响曲的长度相同,但尽管作品很长,却自始至终都在渐次向前推进。对于贝多芬而言,奏鸣曲式在根本上并不像海顿或莫扎特所理解的那样具有喜剧性或抒情性,并不以不同特点的相互妥协而终结。他的奏鸣曲式是英雄式的角斗,在角斗中,具有某一种动机的单个音乐力量,会在主调性(大调)上不断向前展开,直到获得胜利并到达终结处,为此,发展部段落的重要性加强了,成为展示充满挑战和矛盾的主要场景,当然,在贝多芬的乐章中,音乐的发展几乎从一开始就出现了,这与他的音乐的那种向前推进的特点非常吻合。这样一来,他的结束部(尾声段落)由于是胜利的庆典,也变得相当有力量,他的不同乐章也不再是紧张与恬静之间的交替进行,而是一个连续过程当中的不同阶段,海顿在作品33号弦乐四重奏中所作的创新尝试,即用一种更加强健的勃勃生气的"诙谐曲"替代小步舞曲式宫廷舞曲的方法,也强有力地体现在贝多芬的作品中。此时,一首作品是面向普通民众表达思想,它所发出的声音,不再是莫扎特的器乐音乐所发出的那种歌唱般的声音,而是一个演说家的声音。

或许最著名的贝多芬式演说应该是他的《第五交响曲》(1807—1808),作品开始处的那个短促而有力的乐思,对作品中的所有乐句都起着驱动作用,当音乐从C小调转为C大调时,诙谐曲乐章过渡到末乐章,这个C大调在终曲处以洪亮而延长的方式得到强化。《第五交响曲》的首次演出,是在贝多芬1808年12月22日在维也纳举行

的一次令人称奇的音乐会上。这次音乐会长达四小时之久,演出曲目全部是贝多芬自己的作品,且大部分是近作,音乐会的第一首曲子是《第六交响曲》(“田园”),接着是贝多芬早期为梅塔斯塔齐奥剧本中的一段独唱场景所作的配乐,再之后是为曾经资助海顿创作最后六部弥撒曲的埃斯特哈奇公爵创作的弥撒曲中的《荣耀经》,最新创作的钢琴协奏曲(《第四》),《第五交响曲》,埃斯特哈奇弥撒曲中的《圣哉经》,在钢琴上即兴演奏的一首《幻想曲》。音乐会的终曲是由管弦乐队、合唱团和钢琴独奏(贝多芬自己担任独奏)合作演出的另一首《幻想曲》。而这些还并不是贝多芬在继“英雄”交响曲之后的五年中创作的全部作品,其间他还写了《第四交响曲》,另外两首协奏曲,三首全新的结构宏大的弦乐四重奏,三首全新英雄风格的钢琴奏鸣曲,一部根据法国歌剧剧本和大众化的拯救主题创作的歌剧《费德里奥》。

此时,贝多芬已经完全成为继海顿之后在国际上享有最高声誉的作曲家,他定期与德国、瑞士、英格兰以及维也纳的出版商进行商务往来,只要有钢琴家和管弦乐队的地方,他的音乐作品就会被演奏。在他举行了那次宏大的音乐会一年之后,一群想要拉他入伙的维也纳贵族向他承诺,只要他留在维也纳就一定有收入,贝多芬就此留在了维也纳。表面上看来,这件事非常奇特,源于法国大革命的音乐,并与法国大革命一样对变革充满热情和乐观主义的音乐,最终却得到古老家族的资助。但是,贝多芬的资助者们,就像他们所钟爱的作曲家一样,把为公益服务视为具有天赋之人的职责所在,视为具有社会地位之人的职责所在。

157

比起大约早十年发生的美国独立革命,法国大革命对欧洲文化所产生的作用更加深远,欧洲文化因为这场革命而有了变革的可能性。法国革命传递出来的信息是:社会秩序可以被变革,基督教可以被取缔,也可以重新变得合法,甚至日历也可以被重新发明,所有这些都是为了使人类生活变得更好。时间正在变成一种运动,一种进步的运动,这就是贝多芬让我们听到的时间。这也是莫扎特曾经感悟到的时间,法国大革命前,莫扎特在写给他父亲的信中谈到,音乐必须保持不断变化才会达至完美(有人会认为他的音乐达到了这种

境界)。这种时间理念也出现在德国音乐史学家约翰·尼克劳斯·福克尔(1749—1818)的《音乐通史》中,在这本出版过程一直从巴士底风暴前一年持续到19世纪初的专著中,福克尔把音乐历史看成是一个渐进的发展过程(但是对作者而言,该历史在巴赫时已经到达顶峰)。政治、作曲和学术在一个观念上不谋而合了:这个观念就是时间即变化。

令人沮丧又具有讽刺意味的是,贝多芬感觉到自己的身体也在发生着变化,因为在1801年或者之前,贝多芬就意识到他逐渐开始失聪了。他的社交活动因此而减少,他感到悲伤,还因此而变得孤僻和粗鲁。失聪使他不得不退出音乐会舞台。1808年的音乐会之后,158 他只为自己写了一部协奏曲,1814年之后,他不再在重要场合露面。他对其他音乐家的兴趣似乎与日俱减,这似乎令人理解;同时,他对充满快乐感的新型娱乐方式也毫无兴趣。这个时候,活跃于维也纳的音乐家还有约翰·尼波默克·胡梅尔(1778—1837)和路易斯·斯波尔(1784—1859),前者是钢琴家兼作曲家,为家庭和音乐厅演奏写了大量的甜美音乐,后者演奏小提琴,除创作交响曲和歌剧外,还创作类似小型协奏曲的小提琴协奏曲和弦乐四重奏曲。这些非常多产而专注的小字辈们,多以莫扎特而不是贝多芬为学习榜样,因为莫扎特当时已经被重塑为充满魅力和欢乐的微笑大师。贝多芬的影响,即便是对他自己的学生,也令人吃惊地微乎其微。我们或者可以这样认为,贝多芬的音乐语言太过复杂,难以模仿,但从相反的角度来看,贝多芬自己也很可能觉得从同龄作曲家身上学不到什么东西(凯鲁比尼总是除外),觉得自己学到的知识已经足够丰厚:在晚期音乐中,他的对话伙伴不是斯波尔和胡梅尔,而是巴赫和亨德尔。

贝多芬又创作了《第七交响曲》和《第八交响曲》(1811—1812),他似乎是将这两部作品作为一对作品来构思的,前一部规模大、动感强,后一部则规模小、充满狡黠的幽默。40岁之后,尤其是这两部作品之后,贝多芬的作品数量锐减,一是因为他的失聪,二是因为经济原因。此时,他的一个资助者去世,其他资助者也因对抗拿破仑的战争所造成的艰难时世而深受影响,因为奥地利也是这场战争的战场之一。贝多芬被迫接受各种各样的稿约,例如,他用《惠灵顿的胜利》

的曲式为“英雄交响曲”创作了一首非常怪异的尾声，描述拿破仑军队于1813年在西班牙维多利亚战场溃败的景象。

这部作品当时被视为一首管弦乐曲，并在维也纳获得成功，但其实它只是贝多芬为约翰·内波穆克·梅尔策尔(1772—1838)发明的一种机械乐器创作的一首乐曲。梅尔策尔1815年还开始把他的另一项发明——节拍器——推向市场，该节拍器是一种钟表机械，用来规定音乐节拍，装置上有一根棒状物，可以调节，以不同速度向左右摇摆，摇摆时还伴有咔哒声。过去，作曲家只能用一个意义多少有些模糊的意大利术语来规定节拍(如 allegro non molto，“不很快的快板”)，有了节拍器，作曲家就可以通过精确计量来规定节拍了(一分钟多少拍)，演奏者排练时，也可以根据标明的速度设定好节拍器，按照规定的节拍调节演奏速度。表面看来，节拍器把钟表时间对音乐的同化推到了近乎完美的地步，但是，对节拍器的看法一直存在分歧。贝多芬很快成为节拍器的热衷者，但是，他标出的节拍速度实在是太快，但他的做法在当时的作曲家中较为普遍，他们都过于强调快节拍的实用性和音乐说服力。 159

拿破仑可能从来没有听过那首颂扬他的交响曲(虽然这首作品听上去让人感觉他已经死去)，他也没有听过这首以渲染方式庆祝他战败的作品。如果有时间欣赏音乐的话，拿破仑还是喜欢听意大利音乐家的作品，但他并不特别喜欢凯鲁比尼，而是更喜欢帕伊谢洛、费迪南多·帕尔(1771—1839)和加斯帕罗·斯蓬迪尼(1774—1851)，他把这些人带到了巴黎，因为他们可以创作具有皇家气势却又悦耳、短小的音乐。在拿破仑当政的最后几年里，一位比这些人年轻得多的作曲家，确定无疑地处在了上升阶段，这位作曲家就是焦阿基诺·罗西尼(1792—1868)。罗西尼的早期成功之作，先是在意大利演出，后迅速传到欧洲各地，这些作品就包括《意大利姑娘在阿尔及尔》(L'italiana in Algeri, 1813年)。一部罗西尼喜剧，就像是一台 160 制作精良的钟表机械，在灯光明亮的舞台上进行表演的人物，踩着规律性的钟摆节奏，和着清晰的和声配置，来来回回地出现在闹剧般的场景中。

大约在1813年，萨洛蒙和其他一些音乐家在伦敦创办了爱乐协

会，并借此创立了一个音乐会系列，曲目以贝多芬的交响曲为主。至此，代表变化的作品也逐渐开始代表永恒，这些作品的价值也得到重新诠释，同年，柏林作家兼音乐家，当时以作曲家和批评家著称、现主要以荒诞故事而著称的厄恩斯特·西奥多·阿马德乌斯·霍夫曼(1776—1822)发表了一篇评论贝多芬的文章，影响巨大。他揶揄那些用器乐音乐“表达固定情感、甚至固定事件”的作曲家(他可能还没有听到《惠灵顿的胜利》，或者听到了但还没有对它产生异议)，他明确反对卢梭及至柏拉图等人的观点，他不认为作为声音和形式的音乐可以凭借自身质量令人愉悦或让人理解，他的观点是，“音乐给人类揭示了一个不可知的领域，这个世界与那个包围人类的外在的可感知的世界没有任何共性，在这个世界里，人把一切确定的情感置之度外，完全被一种无法言表的渴望所征服”。

无论在什么情况下，这都是最伟大的器乐音乐所产生的效果。霍夫曼认为，只有三位作曲家的音乐可以达到如此水平，海顿和莫扎特“最先让我们看到了最为绚烂的艺术”，然后就是贝多芬，他的音乐“展现在我们眼前的是耸人听闻、无边无际的东西”，“他把恐惧、畏怯、惊悚和痛苦都搅动起来”。霍夫曼的评价，虽然夸张，却让人对贝多芬有了新的认识。人们不再认为这个伟大作曲家的作品是搅动全世界力量为消灭专制、颂扬自由而战的音乐，以贝多芬的《第五交响曲》为例，霍夫曼第一个赞扬了该作品中乐队全奏的行进方式，而人们也开始认为该作品不是向一群人表达思想，而是在和一个个别的听众说话，音乐“盛气凌人地”将听众个人“带入无垠的精神世界中”。

161

霍夫曼给这种艺术手法取了一个新名称——浪漫主义。

第六部分

163

逃遁的时间 1815—1907

通常认为，音乐的浪漫主义时期始于贝多芬，浪漫主义将新的因素——悲剧——注入到艺术中来。早期音乐多少都具有悲剧性（格鲁克的音乐，莫扎特的音乐，甚至蒙特威尔第的音乐），在这一点上，这些音乐就是浪漫主义音乐的萌芽。悲剧就是失落，失落不可避免地与变革相伴相随。19 世纪，人们尊敬海顿、莫扎特和贝多芬，不断地经常地演出他们的作品，19 世纪也因此创造了一个永不可复得的理想，然而，伟大一去不复返了。

这只是音乐失落的一个方面。但是，贝多芬在这个世纪前十年创作的作品中所具有的那种乐观性已经被笼罩在阴影中了，在这个过程里，更多的东西失落了。对进步的信念越来越难以为继。贝多芬从海顿和莫扎特那里发展而来的那种错综复杂性，本质上说即一种和声和曲式的复杂性，至少是那些可以被使用的和弦和调性关系的复杂性，似乎迫使人们不断去超越它，最后，这种复杂性发展到了无法获得一个可以把所有结束部分联结在一起的肯定性终止上的程度。贝多芬的《第八交响曲》就已经达到了这种程度，当然这首乐曲中也常常出现一些带有讥讽特点的乐句。当贝多芬完成另一部交响曲的时候，十年时间已经过去。他的音乐也变得越发宽广和开放。164 变化仍然在继续，就好像被一架无法停歇的历史引擎驱使着，但是，方向却不再明确，所以，即便是在贝多芬的音乐里，也不会再出现到达辉煌胜利的那一刻。

音乐的目的也不再那么确定。霍夫曼的文章把对音乐的理解置于先验的领域中,后贝多芬时代的浪漫主义者也乐于看到自己的作品笼罩在这种神圣的光环之下。但是,对于许多人而言,音乐仍是一种情感语言,不断发展的和声配置使得这种语言愈发准确也愈发模糊。这是一个歌曲和器乐抒情曲的伟大时代,是一个歌剧已经变成情感戏剧的时代。迫使贝多芬与听众进行交流而不是表达自我的那种道德紧迫感,在音乐中已经渐渐稀少。

但是,许多听者在音乐中寻找的却恰恰是与永恒真理的果敢对抗,也就是霍夫曼所说的通向"无穷尽"的道路。对于中产阶级占绝大多数的19世纪听众群体而言,音乐就是一种新的宗教,或者说就是他们所需要的最合时宜的新宗教,它替代了那些被科学和圣经研究贬黜了的宗教。那个时代的后半期建造起来的大音乐厅,如维也纳的金色大厅(1870),阿姆斯特丹的国家音乐厅(1888),纽约的卡内基音乐厅(1891),与大教堂相比,展现出更为明智和理性的自信心。此时,欧洲和北美洲主要城市都已经建立起了管弦乐队,人们在音乐季里每周都可以去听音乐会,就像每周去做礼拜一样。在家庭里,音乐常常用于娱乐,但音乐也可以类似于祷告。

19世纪是一个多样化的时代,但是,这个世纪的人们仍然把欣赏音乐作为放松和享乐,历史上,从罗西尼的喜剧到维也纳的华尔兹轻歌剧,再到英语国家的休闲民谣歌曲,都属这类音乐。音乐可以是一种消遣。音乐使人想起流逝的时间,在更广阔的层面上,这可能是一种非传统式的慰藉方式。人们纪念古典音乐——海顿、莫扎特、贝多芬以及很快就会加入这三人行列的巴赫等人的音乐——的结果之一,就是将大小调调性体系完整地保存了下来,贝多芬过度运用大小调体系并使其近乎崩溃的晚期作品问世很久之后,大小调调性体系仍然完好无损。的确,音乐的核心力量在于一定会出现在音乐中的和声解决和最终的协和音程。19世纪的科学开始发现宇宙的年龄、宇宙的广度,宇宙变得越来越复杂了。但是,一首交响乐可以在一小时之内,让人体验它的完整性、连续性和可理解性,或者说,至少让人对这些东西如何处在逃遁过程中有了更加深刻的认知。

165

第 13 章　聋人与歌者

166

尽管旧的君主政体随着拿破仑 1815 年滑铁卢之战的决定性溃败得到了恢复和稳定，但这场战争的真正赢家其实是资产阶级。宫廷音乐再也不似从前那样重要，海顿之类的作曲家已经不复存在，愿意为有欣赏力的王宫贵族们撰写音乐的伟大作曲家已经不复存在。对音乐的需求现在完全来自音乐会和歌剧听众，来自随着宗教音乐进入音乐厅而不断出现在英语国家和德国城市的合唱团体，来自家庭里的业余音乐爱好者。现在这个世界是让胡梅尔和斯波尔兴旺发达的商业世界，也是罗西尼玩于股掌之间的商业世界。从发生滑铁卢之战的那一年开始，罗西尼就在那不勒斯驻扎下来，当时的那不勒斯仍然是意大利歌剧重镇，从这里开始，罗西尼的歌剧逐渐征服了欧洲的大片土地，与拿破仑的军队相比，罗西尼的音乐所征服的土地要广阔得多。罗西尼对听众了如指掌。他用一种挑逗性的机智和从序曲开始就充分展现出来的天赋想象力来处理严肃歌剧中的历史主题、圣经主题以及文学主题，他的喜剧则混合了幽默和情感，罗西尼重新创作的《塞维亚的理发师》(1816)就是这样一例喜剧。他以历史为主题的歌剧如《英国女王伊丽莎白》(Elisabetta, regina d'lnghilterra, 1815)，以圣经为主题的歌剧如《摩西在埃及》(Mose in Egitto, 1818)，以文学原著为主题的歌剧如《奥赛罗》(原著为莎士比亚戏剧，1816)、《海密安妮》(原著为拉辛的《安卓玛克》，1819)或《湖泊女郎》(原著为瓦尔特・斯科特的诗歌 La donna del lago, 1819)，

167

都是他创作的严肃歌剧。1822年,罗西尼去了维也纳,他的那不勒斯经纪人在那里为他安排了六部歌剧的演出。罗西尼有可能见过贝多芬,但一个正希望在歌剧作曲界创造影响的年轻人此时肯定也听到了罗西尼的音乐,这个人就是弗兰兹·舒伯特(1797—1828)。

当罗西尼在征服世界的时候,贝多芬和舒伯特把目光投向了家庭,但在他们的音乐中,家庭环境具有了世界规模。这两位在同一个城市里过着不同生活的作曲家,分别以创作钢琴曲和歌曲为主。贝多芬在后拿破仑和平时期的头几年完成的作品,包括声乐套曲《致远方爱人》(An die ferne Geliebte),以及最后五首钢琴奏鸣曲。但1822年,他一边创作由伦敦爱乐社团资助的一首交响曲,一边着手完成一部大型弥撒曲,即献给他的好友、学生和同事奥地利国王之弟、罗马天主教会主教鲁道夫公爵(1788—1831)的《庄严弥撒》(1819—1823)。同一时期,舒伯特则在为大诗人和好友们的诗歌谱曲,这些作品都属于速成品,其中包括舒伯特曲目中的经典之作《魔王》(Erlkonig),这首曲子是他18岁时创作的,于六年之后即1812年出版,成为他的第一部出版作品。

在许多方面,这两位作曲家完全没有相同之处。他们是两代人,据说只见过一次面,而且是在贝多芬临死前,但是,即便他们之间有关联,由神话制造衍生而出的蔓藤也早已使这种关联性模糊不清。当然,他们在音乐上的区别还是非常清晰的。舒伯特不具备贝多芬的活力,在创作歌曲时始终保持自己的本色,但是,他的器乐作品却不是这样,开始时,他的器乐曲具有莫扎特式的闲适,后来他的音乐意图中突然有了一种阴暗力量,这种特点甚至也出现在那些迂回曲折、具有不确定性的音乐中,这有一点像贝多芬风格。舒伯特的一首未完成的弦乐四重奏(1820)和《"未完成"交响曲》(1822)就属于这类作品,"未完成"交响曲只完成了前两个慢板乐章,表达了一种放弃,让人无法再添加乐章,一个如此年轻的人就有了这样一种意图着实非同寻常。如果贝多芬也有一首未完成的交响乐的话,这首作品一定会向未来逼近。而舒伯特的音乐则有一种迟疑不决和支吾搪塞的需要,有一种不断思考可向多个方向发展的和声困境的需要,他的音乐被这种需要所困扰,他的歌曲中常有的夜晚、怀疑和充满挂念的

两相分离等主题，并不是凭空出现的。两人的另外一个区别是，贝多芬已经享有国际声誉，他的钢琴奏鸣曲新作，虽然复杂并有较高的演奏难度，仍然是一经问世即可出版。而舒伯特的作品在出版前主要在朋友圈中流传，这些朋友常聚在一起开音乐晚会。舒伯特也曾努力让自己的作品引起剧院界的广泛注意，但近乎徒劳，他的许多大型作品，包括那首“未完成”交响曲在内，都是在他去世多年之后才被认可和知晓的。

但大约50岁的贝多芬和只有他一半年纪的舒伯特还是有相近之处的。两人都与那个时代格格不入。在拿破仑下台之后的和平年代里，资产阶级的上升阶段已经完成，人们渴求罗西尼，渴求轻松浅薄，渴求娱乐。贝多芬正在创作的奏鸣曲，尤其是那首几乎长达一小时的“槌子键琴”奏鸣曲（op. 106 of 1817—1818，该名称就是指“钢琴”而言），[①]在这种环境中就属于尴尬之作了，人们只是因为十年前的那些交响曲，即那些已经成为音乐会保留曲目的作品，才会去忍受他现在的这部作品。

除此之外，两位作曲家也都创作宗教音乐，他们的创作目的更多的是要激励那些演唱和聆听宗教音乐的人，而不是赞美上帝。贝多芬在谈到他为《庄严弥撒》所作的配乐时写道，此音乐来自心灵，且旨在感动心灵，他所要感动的当然是演唱者和听者的心灵。贝多芬创作的弥撒曲音高极度扩展（尤其是女高音），合唱演员在演唱这部作品时不得不竭尽全力，但是，作品中也会有一些段落带有那个时代特有的甜美特征，在另一些段落中，还会出现令人惊奇的和声变化或活泼有力的多声部织体，这是贝多芬深谙亨德尔、巴赫以及早期作曲家的风格的结果。贝多芬在创作这部弥撒曲的同时完成的钢琴奏鸣曲，也有同样的特征，当然也是受到以上这些作曲家的影响，例如，作品第106号就是以大型赋格段的发展来作结尾，给人的感觉就好像

169

① 此处是指贝多芬晚期创作的第29首op. 106钢琴奏鸣曲，据说贝多芬用德语“hammerklavier”为此曲定名（fur das Hammerklavier），是为了说明该曲采用一种能表现强弱力度大音量的槌击式钢琴来演奏，以区别当时人们所熟知的拨弦键盘乐器。实际上，该题目与这首钢琴奏鸣曲的内容没有多大联系。——译者注。

是赋格的相互交织,可以像上一世纪那样再一次导出一个稳固而有力的尾声。

但是,导出《庄严弥撒》尾声的并不是赋格,而是对和平的一种无声的坚信和确认,"羔羊经"的祈祷词被包裹在这种情绪之中,而此时人们对之前乐章中出现的战场上的喧闹声仍然记忆犹新,这又给了这个尾声一种现实感,因为对和平的坚信对刚刚从拿破仑战争中走出来的人们而言意义非凡。这仅仅是说明贝多芬因地制宜、因时制宜,对宗教音乐和人类神性进行批判性再诠释的一个案例而已。在"信经"中被格外强调的乐句是宣称基督人性的乐句,整首乐曲,无论是从规模还是技巧上说,都注定不是为教堂所写,而是为音乐厅所作。为此,这首作品延续了贝多芬早先弥撒曲中的一种风格,延续了海顿那些一经写成即在音乐会上被反复演奏的晚期弥撒曲中的风格,也延续了莫扎特《安魂曲》的风格,莫扎特的《安魂曲》是在那些确立他身后声誉的音乐会上演奏的重要特色作品。舒伯特就属于这个开始将音乐会神圣化的时期。

170 贝多芬和舒伯特还有一点相似之处,即两人都不时能在剧场里获得成功。两人都曾跟随萨列里学习作曲,贝多芬是在短短的1801—1802之间,舒伯特则在他整个青少年时期。但是,萨列里在宫廷里的音乐政权已经一去不复返了,维也纳歌剧也已经移师德国,主要在德国郊区剧院上演,莫扎特的歌剧《魔笛》就是于1791年在这样一座歌剧院首演的。这时的德国和英国歌剧与莫扎特时代的歌剧一样,对话中都没有宣叙调、咏叹调和其他曲目。贝多芬就是以这种方式创作了《费德里奥》,并以这种方式两次为新的演出重写了这部歌剧。这也是舒伯特创作大部分歌剧的音乐方式。贝多芬梦想以歌德的《浮士德》为基础创作一部歌剧,但却从未动笔;舒伯特完成了三部完整的歌剧,他那些从未被人听到过的手稿中于是又多了三部作品。

德国歌剧院里没有人能够与雅罗西娅·韦伯的堂兄卡尔·玛丽亚·冯·韦伯(1786—1826)媲美,莫扎特曾经倾心于雅罗西娅,后又被她的姐姐康士坦茨迷住,他对后者的爱更加成熟,并最终与她成婚。整个韦伯家族都热衷于音乐和歌剧,卡尔·玛丽亚父母的剧团在各地巡演,他就在剧团演出的戏剧和歌剧中扮演角色,因此是在巡

演的路上成长起来的。在他们的世界里，罗西尼乐曲中必然出现的复杂音乐鲜有生存空间，韦伯学会了用粗制滥造的方法赶制音乐，但同时也练就了对乐器音响的敏锐听辨力，他对能唤起阴暗感的低音木管乐器和铜管乐器尤为敏感，他还通过这些乐器把图画般的生动性引入到浪漫主义早期的管弦乐队中。韦伯的《自由射手》（Der Freischutz, 1812）把情节剧和神奇的音响效果结合起来，并因此而成为当时最成功的德国歌剧。这之后的作品，也是他最后的两部歌剧作品，是分别受维也纳和伦敦委托为两地创作的《欧里安特》（1823）和《奥伯龙》（1826）。

171

贝多芬在写完《庄严弥撒》之后，就想写一套钢琴变奏曲，并完成他的《第九交响曲》。鼓励他写这首变奏曲的是维也纳最大的出版商安东·迪阿贝利（1781—1856），迪阿贝利邀请每一位他可以想得到的作曲家，以他自己发明的一首不带任何矫饰的华尔兹舞曲为题，创作变奏曲，他的意图是让每一位作曲家写一首变奏曲，然后把所有这些变奏曲组合起来，形成一个音乐世界的万花筒图景。他邀请的作曲家大部分都给了他肯定的答复，其中就有曾经让迪阿贝利出版过歌曲的舒伯特，还有11岁的弗兰兹·李斯特（1811—1886）。李斯特被父母带到维也纳完成了他的音乐教育，除了跟随萨列里学习以外，他还跟贝多芬的学生卡尔·车尔尼（1791—1857）学习过。车尔尼本人简直无异于一个钢琴音乐作坊，创作了数量众多的练习曲、奏鸣曲和其他各种钢琴作品，这些作品的标号一直延伸到作品第861号。车尔尼也为迪阿贝利创作了一首变奏曲，还为整套变奏曲写了一个结尾部。1822年，李斯特在维也纳首次闪亮登场，第二年，在举行了第二场音乐会之后，贝多芬给了他一个让他终生难忘的吻。

贝多芬可能的确是被一个他根本听不见的孩子所打动，但年长的他已经看到了自己与迪阿贝利、车尔尼乃至后来的李斯特所代表的音乐行业之间的距离。贝多芬创作了一部有33个变奏组成的变奏曲献给迪阿贝利，而不是一首变奏曲，这部作品构成一个长约一小时的循环变奏，最终回到原来的华尔兹舞曲。贝多芬的这种创作方式是对巴赫《哥德堡变奏曲》的一种敬拜，但是，也让迪阿贝利已经收到的其他变奏曲黯然失色。这些变奏曲构成了一连串的音乐探索，

原来的华尔兹既是探索的对象，也是探索的手段，虽然变奏曲最终可能会让人感到幽默或愤怒，但是，在一些片段中也可以有这样的情况：虽然音乐变奏简单明了，但却开启了奇异思想之窗。

172 在《第九交响曲》中，也不时会出现同样的多样化情形，但是，这部作品更多地让人想起十年或二十年前具有英雄主义情怀的贝多芬。的确，作品中的两个重要元素可以追溯到贝多芬的年轻时代，其一就是贝多芬想要为弗里德里希·席勒写于巴士底沦陷四年前并歌颂同伴友谊的"欢乐颂"谱曲的想法，其二是贝多芬为这首诗歌谱写的旋律，这个旋律曾以不同的形式出现在1808年的合唱幻想曲中，甚至还出现在这首幻想曲问世13年之前的一首歌曲中。就像《费德里奥》一样，充满无法抗拒的乐观主义精神的清唱剧，即"欢乐颂"，承接了旧的音乐世界（歌剧、交响曲）中的音乐，把音乐变成了一种鲜活的力量，这种力量与其说体现在作品中，不如说体现在演奏过程中，它对听众起着激励作用，在演奏中变得鲜活起来，让人有了一种切切实实的体验和感受。

贝多芬又开了一场音乐会，时间是1824年7月5日，但这是最后一场音乐会了，他给维也纳公众展示了他最新的交响音乐作品，音乐会演奏了这首交响乐作品后，还演奏了贝多芬最新创作的一首序曲《献给剧院》（Die Weihe des Hauses）以及《庄严弥撒》中的三个片段。这场音乐会之后，贝多芬开始集中精力创作弦乐四重奏，原因之一是小提琴家伊格纳茨·舒潘齐兹（1776—1830）从圣彼得堡回到了维也纳，舒潘齐兹还从一个俄国王宫贵族那里给贝多芬带来一份创作委托。舒潘齐兹是维也纳室内乐音乐会的首席小提琴手，1824—1826年，他在维也纳的一场室内音乐会上把舒伯特和贝多芬的新作介绍给了听众，但这些作品中的大部分似乎都令当时的人摸不着头脑（当时的事实是，新出现的音乐杂志更关注贝多芬，对鲜为人知的舒伯特不甚在意），即便是现在，对演奏者和听众来说也都是巨大的挑战。贝多芬最后几首弦乐四重奏会出现突然的转折，音乐织体非173 常密集，曲式也不遵循当时的常规，而是更多地依赖音乐自身的说服力，也就是贝多芬音乐的力量，这种情况在他晚期的钢琴奏鸣曲中还没有这么强烈。《升C小调弦乐四重奏》作品第131号有七个乐章，

也可以被理解为由这些乐章构成的一个乐章；《降B大调弦乐四重奏》作品第130号有六个完整的乐章，其中最后一个乐章"大赋格"(Grosse Fuge)在原先的计划中是与巴赫的一次对话，在这个乐章里，对位法所产生的能量推动着音乐穿越由极端不协和音构成的一个个和声。

舒伯特的最后三首弦乐四重奏，以及他在生命将尽前完成的三首钢琴奏鸣曲，都遵循传统，采用了四个乐章，但在其他方面，这些作品比起贝多芬的杰作来更令人惊异，因为贝多芬还可以自始至终在作品中保持积极态度，尽力把那个时代所拥有的音乐可能性发挥到最大限度，并给了这种可能性一种秩序，而舒伯特的晚期音乐却大部分都充满绝望。由24首歌曲组成的《冬之旅》(Winterreise, 1827)，表达了一种内心的戏剧性变化历程，让人看到了一个被爱情抛弃的独行者心理状态的变化，这个独行者在冬日的景色中穿行，把自己的悲伤感情完全沉浸在冬日的景象中。作品中的歌唱线条具有极强的表现力，但在这首作品中，就像在舒伯特其他作品中一样，钢琴仍然起到了非常重要的作用，钢琴构成了另一幅图景，与歌唱线条相印衬，这幅图景或是配合、或是意象、或是漠然、或是错觉。作品的结尾非常奇怪，可以作多种解释，但是没有一种解释能轻易令人释怀。所以，正是这些晚期器乐作品传递出了令人黯然而又不安的信息，它们甚至令人伤痛，如《G大调弦乐四重奏》，它们也能传达一种无法减轻的绝望情绪。奏鸣曲式慢板乐章唱出的是悲伤的歌曲。在A大调的歌曲中，慢板乐章投入到一种疯狂之中，猛烈撞击的和弦把音乐的连续性撕裂。在降B大调的歌曲中，慢板乐章则以慢速的行走步履向前行进，不断到达崩溃的边缘。

174 这些绝不是为获得成功而创作的音乐，当然，这样的音乐，在一个要么想被陶醉、要么渴求惊异的音乐世界里是无法成功的。令人迷醉的音乐出自大多数作曲家之手，令人惊异的音乐则来自新一类的艺术大师，其中最早出道并功成名就的是尼克罗·帕格尼尼(1782—1840)。在舒伯特生命的最后一年，帕格尼尼就开始在维也纳征服世界了。帕格尼尼容颜枯槁，但他娴熟得几乎令人不可思议的小提琴技巧却让他获益颇多，他令听众狂喜，也引来了关于他与魔

鬼互签协议的传说，他不但不愿意去否认这样的传说，相反，还公然嗜赌成性，沉溺于女色，令魔鬼传说愈发沸沸扬扬。据说，每当有他的音乐会时，维也纳人便在音乐会开场前两个小时就把座位抢占一空，人人都想抢在别的帕格尼尼仰慕者之前占到好座位。歌德对此感到不解："我完全不知道为什么会有这一队阳光云彩般的追随者，我听到的东西不过像流星般昙花一现，我也无法理解这种东西。"但是，帕格尼尼的协奏曲、12 首独奏狂想曲以及其他作品（他推迟出版这些作品，因为不想泄露秘密），都展现了帕格尼尼出类拔萃的演奏技艺，例如，几乎在同时用弓和拨奏（用手指拨弦）以极快的速度演奏音符，或者让琴弦比一般速度快一倍的速度震动，奏出极端高音——比小提琴通常音域高一个八度的音符。

帕格尼尼和舒伯特，一个是公共音乐家，另一个喜欢独处；一个无比自傲，另一个胆小怕事。这两人是 1820 年代又一对完全不同的音乐家，但也是又一对互相关联的音乐家。前者是被人称颂的音乐大师，后者则是被人忽略的作曲家，但两个人都一定是把许多时间花费在音乐上，并都未能在 1815 年之后开始成形的资产阶级社会里获得立足之地，无论是在被赞颂时还是被冷落时，他们都是局外人。19 世纪出现了对音乐天才的偶像崇拜，帕格尼尼是最先获益于此的音乐家之一（如果他的确获益了的话），这种偶像崇拜之前就控制了莫扎特（是作为一个圣人而不是魔鬼），如果贝多芬没有坚持探索性创作的话，没有坚持认为音乐的本质在于变化而不是守恒的话，或许也会被这种崇拜收为己有。

175

但是，其他作曲家还是有可能为自己找到舒适的一席之地的，性格温和的罗西尼就一直是这样做的。1824 年，罗西尼在巴黎定居，并找到了自己的一席之地。他在巴黎的第一部作品是为查尔斯十世 1825 年的加冕典礼所作的一部包含多个曲目的歌剧。在查尔斯十世短暂的执政期内（1824—1830），巴黎歌剧院创立了一种新的歌剧形式——大歌剧，这种新歌剧更加长大（通常有五幕），舞台道具布景也更加丰富。通常认为，大歌剧始于丹尼尔·奥伯（1782—1871）的《波尔蒂契的哑女》（La muette de Portici, 1828），这部歌剧的舞台效果几乎无懈可击，在结尾处，由舞蹈演员担任表演的女主人公把自己

投进维苏威火山喷发出来的熔岩中。继这部歌剧之后，罗西尼又创作了《威廉·退尔》（Guillaume Tell, 1829），但是，随着国王的倒台，他的合同也就此终结，之后就再也没有创作歌剧。

正当韦伯、贝多芬、舒伯特和罗西尼一个接一个地结束了创作生涯时，出生于柏林的一个鼓励智识发展的舒适之家的小男孩却正处在创作的起步阶段，此人就是弗里克斯·门德尔松（1809—1847）。他的《A 小调弦乐四重奏曲》（1827）有一种果断和生气，似乎是在猛力追赶逝世不久的贝多芬。但他年轻时的其他作品却稳重而高贵，其中有欢快的为弦乐而作的《八重奏》（1825）和为《仲夏夜之梦》写的序曲（1826），该序曲给浪漫主义时期管弦乐配置的艺术调色板上增加了更多的色彩。门德尔松的祖母给了他一份巴赫《圣马太受难曲》的乐谱，于是，1829 年 3 月 11 日，他在柏林指挥了《圣马太受难曲》的演出，该作品从巴赫在世时直到此前从未被上演过。门德尔松让巴赫的伟大作品重新流传开来，但不是在教堂，而是在音乐厅。门德尔松因此而将音乐进一步推上了宗教般的地位。此时，他才 20 岁，但却俨然是一个成熟并受人尊敬的作曲家了。如果有人即将继承贝多芬（或舒伯特）在音乐领域中的地位的话，门德尔松肯定是第一候选人，但是，要真正继承这个位子，他还需要一些时日。 176

177

第14章 天使与其他天才音乐家

接下来发生的事情是一大批各有所长的天才音乐家突然涌现出来。在具有标志性意义的1830年，路易斯·菲利普在巴黎继位成为"平民国王"；比利时在《波尔蒂契的哑女》引起暴乱后获得独立。这一年，新一代音乐家的成就更是令人瞩目。3月7日，弗雷德里克·肖邦(1810—1849)在华沙举行了第一个重要音乐会，演出曲目中有他的《F小调钢琴协奏曲》。就在六天前，根据罗米欧和朱丽叶故事创作的《凯普莱特与蒙泰古》在威尼斯上演，作者是在那不勒斯受过音乐训练的最后一位重要作曲家之一，文森佐·贝利尼(1801—1835)。而从首次英国之旅返回维也纳的门德尔松，正在根据自己的旅行印象，创作序曲《赫布里底群岛》，也称《芬格尔山洞》。同年12月，另外两件大事发生了。5日，埃克托·路易·柏辽兹(1803—1869)在巴黎演出了他的《幻想交响曲》(Symphonie fantastique)；26日，葛塔诺·多尼采蒂(1797—1848)从头至尾看完了自己的《安娜·波莱娜》(Anna Bolena)的首演，此时，他的国际声誉日隆。

第二年，一个比肖邦小三个月的年轻音乐家罗伯特·舒曼(1810—1856)，在德国最重要的音乐报纸《大众音乐报》上撰文评论肖邦的一部作品，这是舒曼的第一篇评论文章，此时的舒曼还未声名

178

鹊起。这篇短评中的一行文字"先生们，向一个天才脱帽吧！"在历史上流传了下来，但是，在评论中的一个短小却精致的想象性对话中，这行文字所表达的意思其实仅仅只是一个元素而已，在这个对话中，

舒曼用多种声音表述观点,也聆听了他所评论的作品中的多种声音,这部作品就是根据莫扎特《唐·乔瓦尼》中的咏叹调写成的变奏曲。①根据舒曼的描述,这首变奏曲本身就是一组场景,钢琴不仅仅是奏出了这部歌剧中四个人物的声音,也奏出了他们的内心之声,奏出了他们所处的环境的声音。没有任何音乐能够像这首作品一样如此清晰地展现出霍夫曼式极品浪漫主义的另一个特点,即乐于用音乐对情绪和人物进行简洁但又充满强烈情感的定义的特点。

舒曼在文章中还用表面上看似漫不经心的话语说道,"如果贝多芬或舒伯特也是钢琴大师的话",肖邦的变奏曲"就有可能出自他们之手了"。仅仅在逝世几年之后,贝多芬和舒伯特就已经成为衡量作品的标准了。但是,舒曼此处的大师说意味着肖邦距离这两个作曲家还有一段距离,其实舒曼本人也感到自己还有待于提高。第二年,法国评论家弗兰索瓦-约瑟夫·费蒂斯(1784—1871)在评论肖邦在巴黎的首次露面时,就明确表达了这个观点,他指出,贝多芬的音乐是"为钢琴而作的音乐",而这位年轻的波兰人的音乐仅是"为钢琴师而作的音乐"。

但是,这一代作曲家并不想成为下一个贝多芬,他们只想做他们自己,也许除了陷于梦想中的门德尔松之外,他们当中没有人愿意效仿贝多芬,没有人愿意像贝多芬那样去尝试那个时代的所有体裁:歌剧和交响曲、弦乐四重奏和歌曲、大合唱作品和小型钢琴作品。个人主义,即通过选择特殊的音乐领域表达自我和决定自我的行为,是浪漫主义的一部分特质。贝里尼和多尼采蒂步罗西尼后尘,把精力全部放在歌剧创作上;肖邦的音乐无一不涉及钢琴,也极少超越短小的独奏曲体裁;舒曼在整个1830年代的创作模式也基本相同;李斯特也毫不例外,只不过此时的李斯特鲜有彻底的原创,而是把注意力都放在其他作曲家的作品上,1833年,李斯特将柏辽兹的交响曲改编成钢琴曲,在接下去的几年里,又改编了贝多芬的交响曲、舒伯特的

179

① 此处是指肖邦根据莫扎特歌剧《唐吉珂德》中的咏叹调"让我们手拉手"(La ci darem la mano)创作的变奏曲,作品之2。——译者注。

歌曲以及当时刚出现的新歌剧。虽然电子传播音乐的方式还需要几十年以后才会出现,李斯特的方法却让数量庞大的曲目得到了广泛传播。相比之下,柏辽兹没有创作任何钢琴曲,但是却尽可能地让每一首作品都具有原创性和个性。

柏辽兹的作品也无不在表达自己,至少早期的作品都是如此。他给《幻想交响曲》起的副标题是"一个艺术家的生活插曲",显然,该乐曲试图描述(对听众)并体验(作曲家自己)潮涨潮落的爱情经历,而这正是他向爱尔兰女演员哈丽雅特·史密森求爱遭到拒绝时的切身感受。第一次上演这首乐曲时,柏辽兹给听众分发了节目单,详细描述五个乐章中发生的事件,就好像这五个乐章是歌剧中的五场戏,但他非常仗义,并没有对那个给了他希望又让他绝望的女子指名道姓。史密森自 1827 年起就一直跟随英国的一个莎士比亚演剧团在巴黎演出,柏辽兹到底是倾心于她本人,还是倾心于她扮演的角色,不得而知,而《幻想交响曲》中真实情感和戏剧化情感的界限在哪里,也一样不得而知。的确,浪漫主义的精神之一就是模糊了这两种情感。舒伯特的奏鸣曲、歌曲以及弦乐四重奏曲都有一种油然而生的忏悔音调,柏辽兹的音乐中就完全没有这样的音调,在这一点上,柏辽兹更像舒曼,在他的文章和音乐中,柏辽兹都表现出一种自我意识能力,以及掌控音乐材料和音乐表达的能力,例如,他对贝多芬《田园交响曲》中暴风雨般的音乐做出了这样的评论,"人们听到的已经不是一个管弦乐队,已经不是音乐,而是天上倾盆大雨的狂爆之声与地上洪流倾泻的怒吼之声相互交融所生成的声音,与雷鸣时的霹雳声、与连根拔起的大树倒地时的撞击声、与欲毁灭一切的狂风的怒吼声、与人们惊恐的尖叫声和畜群的哞哞声相互交融而生成的声音。这种声音令人恐惧,让人颤抖,它唤起的错觉是那么彻底",很明显,这段话就是为了给人留下深刻印象,而在这一点上,他做得非常出色。

180

这段话中的关键词是出现在最后的名词——错觉。柏辽兹总是试图企及非比寻常、令人恐怖、令人喜悦或令人感到险恶的内容,例如,《幻想交响曲》中间乐章分别是舞会、田园场景以及"向绞刑架行进"的情景,他对这些内容的处理,使得和声、音乐表达和管弦色彩等

方面不断出现新意，最终的结果就是美妙的错觉。虽然柏辽兹并不是一个演奏者，但他显然是一个优秀的聆听者（他是第一个伟大的音乐批评家），凡是他在巴黎歌剧院或者“音乐学院管弦乐协会”自1828年起开始举办的管弦乐晚会上听到过的格鲁克、贝多芬和韦伯等人的歌剧或交响音乐，他都一一借鉴吸收。柏辽兹在几乎所有作品中，都使用编制完整的管弦乐队，最后，还成功编写了一部管弦乐配器的专著。柏辽兹也是一个典型的新型音乐家，即乐队指挥，但是，他并没有担任《幻想交响曲》首场演出的指挥，而是让执掌“音乐学院管弦乐协会”协会的弗朗西斯·哈贝内克（1781—1849）担任了这一角色。

17和18世纪的管弦乐队，一般由一个键盘乐器或一个弦乐演奏员担任首席，1970年代，这种做法得到复兴，被广泛用于演奏该时期音乐。但是，19世纪早期，变化发生了，作曲家也开始成为乐队指挥，如韦伯和斯波尔。在第一批以指挥为主业的音乐家中有哈内贝克和麦克·乌姆劳夫（1781—1842），乌姆劳夫指挥了贝多芬《第九交响曲》的首演。17世纪中期以来的大部分作曲家都是器乐演奏者，而从19世纪早期到20世纪早期，大部分作曲家则都是指挥家，指挥是作曲家在商业社会维持一定经济地位的渠道。从19世纪早期开始，社会对指挥家有了需求，首先是因为乐器合奏的规模越来越大（《幻想交响曲》与巴黎歌剧院管弦乐队的发展是同步的，演奏时需要四架竖琴、四套定音鼓、套钟以及一只英国管，在使用所有这些乐器时，都需要有非常敏锐的舞台定位感和色彩感），其次是因为音乐从贝多芬开始就具有了声乐感，这种声乐感需要有一种视觉刺激、一种激励。

181

无论是柏辽兹规模庞大的管弦乐队编制，还是肖邦或李斯特的钢琴独奏，都可以造就这种声乐感。1830年代早期，肖邦、李斯特和柏辽兹居住在同一个城市——巴黎。帕格尼尼当时也定期造访巴黎，柏辽兹就为这位伟大的器乐大师创作了一首以中提琴演奏为主的乐曲，由于柏辽兹是不写纯器乐曲的，这首曲子也就没有正规的协奏曲特点，而是根据拜伦叙事诗的四个场景创作的标题性交响曲《哈罗尔德在意大利》（Harold en Italie, 1834）。但是柏辽兹的这首作品

当时并没有进行演出，他只是得到了一笔相当丰厚的酬金。被吸引到这座灯光之城的其他飞蛾们，还有贝利尼和出生于德国的贾科莫·梅耶贝尔(1791—1864)。梅耶贝尔为巴黎歌剧院写了两部典范性的大歌剧——《恶魔罗伯特》(Robert le diable, 1831)和《胡格诺派教徒》(Les Huguenots, 1836)，这两部歌剧成为巴黎歌剧院演出曲目中的保留剧目，之后，梅耶贝尔又集中精力创作了另一部歌剧《预言者》(Le Prophete, 1849)。[1]柏辽兹急于表达的欲望，总是使他对听众需求的关注度大打折扣，他的第一部歌剧《本韦努托·切利尼》(1838)尽管也在巴黎歌剧院上演，却并没有获得成功。[2]这部歌剧的音乐本来是为另一个剧团设计的，所以剧中没有出现芭蕾舞音乐，这或许是这部歌剧失败的原因之一。柏辽兹在一篇评论罗西尼的《威廉·退尔》的文章中曾提到，在巴黎歌剧院上演的歌剧，"即便是一部表现上帝对人类的最后审判"的歌剧，也一定会包含芭蕾舞。

182

巴黎的剧院，包括可以与巴黎歌剧院媲美的意大利歌剧院，把当时所有的最伟大的歌唱家都吸引到了巴黎。在为意大利歌剧院创作《清教徒》(I puritani, 1835)时，贝利尼可以充满自信地为一个全明星的歌剧阵容写作。西班牙声乐教师曼纽尔·加西亚(1775—1832)的两个女儿——玛丽亚·马利布朗(1808—1836)和鲍里妮·威尔多特(1821—1910)——也是巴黎引人注目的两个人物，马利布朗在一次骑马事故中丧生，威尔多特后来不仅令一个重要作家(伊凡·屠格涅夫)着迷，也令另一代作曲家(其中包括勃拉姆斯)为之倾倒。所有这些歌唱家都是伴着罗西尼的音乐长大的，而贝利尼、多尼采蒂和梅耶贝尔的音乐，或者说，更大型的角色而不是更大型的管弦乐队(管弦乐队并不经常是大规模的)，要求歌唱演员的演唱具有更大的力量和动感，这些歌唱演员也都适应了这种要求。五场大歌剧更是要求演员有较好的体力，这是过去从未有过的。浪漫主义歌剧一般还

① 梅耶贝尔的大歌剧《胡格诺派教徒》又名《法国新教徒》，他的歌剧《预言者》亦称《先知》。——译者注。

② 柏辽兹的歌剧《本韦努托·切利尼》又名《金匠切利尼》。——译者注。

要求歌唱演员对所扮演的男女主角投入更多的情感，因为这些角色人物在剧中的生活也充满浪漫主义特点，他们把命运掌握在自己手中，而他们的命运轨迹，尤其是女主角的命运轨迹，总是以死亡为终点。

这些人物一边走向死亡，一边歌唱，他们的歌曲也走进了这个时期的器乐作品音乐中，直接转化成了李斯特的歌剧幻想曲（如根据多尼采蒂最后一部歌剧创作的钢琴曲《拉美莫尔露契亚的回忆》，1835—1836），或间接体现在其他作品中，他们的歌曲与这些作品的间接关系，类似于肖邦和贝利尼两人的绵长而流畅的旋律之间的关系。肖邦不仅仅是一个伟大的作曲家，不仅仅是一个"为钢琴家而创作"的作曲家，无论他对钢琴织体的理解是多么深远，也不仅仅是一个为那些规模日渐长大、力度日渐增强的乐器而创作的伟大作曲家。他在和声上所作的尝试，可以令他与舒伯特比肩，而他的音乐表现则与柏辽兹的音乐内容一样令人恐怖，《G小调叙事曲》（约1833）的结尾就是如此。到达巴黎后不久，肖邦就放弃音乐会演奏（直到1848年他的生命即将终结前），用教钢琴课和出版音乐作品的方式谋生。1830年代，业余钢琴家的数量之大，所思考的音乐之难、之纷乱，一定会让我们感到吃惊。

183

浪漫主义音乐家的共性是都信仰音乐的表现力（门德尔松认为，音乐是一种比词语更确切的语言），并在和声、色彩以及旋律等方面寻求这种表现力，还把这种表现力以音乐声音的方式呈现出来。1830年代的浪漫主义音乐家还有一个共同点，那就是他们对任何带有规定或权利意味的东西都持反对态度。凯鲁比尼对音乐学院的管理就让柏辽兹非常恼火。1836年，舒曼写道，音乐世界可以被分为浪漫主义者和古典主义者两个阵营，对他而言，后一个阵营可能包括胡梅尔和斯波尔。但柏辽兹和舒曼这两个崭露头角的音乐家，无疑过分夸大了两个阵营的区别。凯鲁比尼的《D小调安魂曲》（1836）具有一种忧郁性，这完全是浪漫主义特点，即使该作品中根本没有柏辽兹给同一个文本所写的乐曲所具有的那种戏剧性。斯波尔的音乐也具有浪漫主义特点。但是在1830年代，浪漫主义音乐家的活力是富有朝气的活力，是反叛的活力。

只有一个人完全是个例外，这个人就是门德尔松。在一定程度

184

上，他是那一代作曲家中最年长的一位（虽然柏辽兹实际上比他年长五岁），他的事业开始于1820年代，当时贝多芬和舒伯特都仍然在世。在柏辽兹出名前，门德尔松就已经表现出对传统曲式、古典风格以及巴赫的极大热忱。门德尔松与柏辽兹于1831年在意大利相遇，并开始交往。两人当时都在利用音乐会的前奏曲体裁进行创作，此时的前奏曲是一种新曲式，可以包容描述性的管弦乐创作（如门德尔松的《赫布里底群岛》和柏辽兹的《威佛利序曲》）。[①] 但是，这之后，门德尔松不断向过去的音乐类型靠近，无论是古典音乐（三首弦乐四重奏作品44号，1837—1838）还是巴洛克音乐（清唱剧《圣·保罗》，1836），而柏辽兹则在不断地尝试创新音乐会音乐，他创作了一组组合奇妙的叙述性片段（《雷利奥》，1831—1832），并把它作为《幻想交响曲》的第二部，还创作了一部混合了交响曲和清唱剧的"戏剧交响曲"《罗密欧与朱丽叶》（1839）。

音乐家此时所面临的矛盾处境古已有之，一代代音乐创新者在得到权力时都面临着重复现有音乐体系还是推翻现有体系的选择困境。1830年代，门德尔松已经权力在握，他的《"意大利"交响曲》，即他在碰到柏辽兹之后的又一组音乐游记，得到了伦敦爱乐协会的资助，1833年他指挥了该作品的首演。英格兰的音乐界此时仍然被包括斯波尔在内的旅居作曲家所占据，门德尔松也几乎每年都造访英格兰。1840年代，他得到英国新君主维多利亚及其丈夫的宠信，1835年，他得以执掌享有最高声誉的德国管弦乐队之一的莱比锡布商大厦管弦乐团（因该乐队在布商大厦举行音乐会而得名）。门德尔松除了在布商大厦介绍新作品外（他自己以及他朋友舒曼的作品），还亲自演奏那些从儿时起就对他有着重要意义的作品，即巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特、贝多芬等人的音乐，此外，他还指挥了刚被舒曼发现的舒伯特的《C大调第九交响曲》"伟大"的演出。此外，门德尔松在莱比锡建立了一所音乐学院，培养能够使用正在自相矛盾地成为浪漫主义传统的新理念进行创作的音乐家，该学院在这一方面不仅迅速

185

① 门德尔松的管弦乐序曲《赫布里底群岛》亦称《芬格尔山洞》。——译者注。

发挥了积极作用,还具有恒久意义。

门德尔松信奉过去的做法,最终被证明就是未来的做法,例如,1842年,贝多芬的《第五交响曲》出现在爱乐乐团在纽约举行的第一场音乐会的节目单上。不久,一个国际性的保留曲目或者说经典曲目就逐渐形成,人们可以在新奥尔良欣赏同样在巴黎或米兰上演的歌剧,在伦敦、莱比锡和哥本哈根聆听同样的交响曲,他们听到的作品不会是柏辽兹的交响曲,但却有可能是门德尔松或舒曼的交响曲。

舒曼1830年代的作品都是为钢琴所作,包括三首奏鸣曲或相仿于奏鸣曲的作品,还有大量的小型套曲,在后一类作品如《狂欢节》(1834—1835)中,他才可以熟练地转换音色和声部。《狂欢节》展现了一个假面舞会上的各种人物:女友,音乐家同僚(肖邦、帕格尼尼),还有用他喜爱的两个人物——埃塞比乌斯和充满活力的弗洛列斯坦——刻画出来的作曲家自己。他把假面舞会上的情趣也延伸到了音乐规则中,《狂欢节》是基于四个音符之上,在德语音乐术语中,这些音符拼出的是一个女友家乡的名称"Asch",而这四个字母也出现在他的名字之中。1840年,舒曼成婚,但是,不是与来自"Asch"的女子,而是与克拉拉·威克(1819—1896),两人的交往曾遭到克拉拉父亲的强烈反对,这件事情使两人的关系蒙上了浪漫主义色彩。但这场婚姻也可能让舒曼觉得不再需要搞遁词一类的花招,也失去了搞花招的兴味。那一年的大部分时间,他都在写歌曲,然后,又转而创作管弦乐乐曲(《D小调交响曲》"春天",1841)和室内乐音乐(《钢琴五重奏、钢琴四重奏和三首弦乐四重奏,都创作于1842年)。 186

这些室内乐和管弦乐作品从外表来看循规蹈矩,但实际上也探索了新的可能性。《D小调交响曲》(后经修改变成《第四交响曲》)由常规但又一气呵成的四乐章组成,《"莱茵"交响曲》(No. 3,1850)给触人心灵的声音图画——特别是科隆大教堂的仪式图景——创造了无与伦比的交响乐空间,19世纪晚期的作曲家接受并发展了这两首作品中的创新性特点。大体而言,舒曼找到了让浪漫主义的美妙旋律在经典曲式中发挥作用的方法,当然,如果作品中包含了一个歌唱主体,即一个独唱者,这样的结合会更加容易。正是因为有了这样的结合,同是在莱比锡首演的舒曼的《钢琴协奏曲》(1841—1845)和

门德尔松的《小提琴协奏曲》(1844)才会流畅无比。

除此之外,这两位作曲家还有一点相似之处,即他们都与某个女作曲家有亲缘或联姻关系,门德尔松的姐姐范妮(1805—1847)和舒曼的妻子克拉拉都是相当活跃的作曲家。的确,有不少音乐,不仅仅是舒曼和门德尔松的音乐,表达了性别模糊性,探入了新的性别意义领域,舒曼的歌曲系列《妇女的爱情与生活》(Frauenliebe und-leben, 1840)就非常明显地表现出这种倾向。但这两位女作曲家颇为类似的人生经历,仍然反映出女性在所谓的男性世界里所面临的种种困难。范妮·门德尔松和克拉拉·舒曼都写了不少歌曲,但是,这些作品都冠以弟弟或丈夫之名,作为两个男性作曲家套曲中的一部分出版,她们缺乏勇气去打破整个社会所虚构的作曲家全是男性的伪事实。范妮英年早逝,她的去世也加速了她弟弟的死亡;而克拉拉在舒曼精神失常以及去世之后还活了很长时间,但是,她一直压抑自己的创造力,或许,她被沉默所战胜,就像肖邦在晚年被沉默所制服一样。

187

浪漫主义,就像一台离心机,把音乐翻卷到了远离圆心的边缘,有几个方面可以说明这一点。半个世纪以来一直是欧洲音乐源泉所在地的城市维也纳,现在完全处在一个华尔兹舞曲创作者的影响之下,而他的华尔兹舞曲是为舞蹈所作,完全不同于肖邦的华尔兹舞曲,这个作曲家就是老约翰·施特劳斯(1804—1857)。与此同时,重要作曲家不仅在波兰也在俄国和丹麦涌现出来。米哈伊尔·格林卡(1804—1857)的歌剧《为沙皇献身》(1834—1836)和《鲁斯兰与柳德米拉》(1837—1842),[①]不仅吸收了他在意大利亲身体验到的贝利尼和多尼采蒂的音乐特点,也吸收了俄国民俗和文学元素,后来的俄国作曲家把这两首作品看成是俄国音乐的奠基石。尼尔斯·加德(1817—1890)成为斯堪的纳维亚的门德尔松,同样也是当地备受尊敬的典范人物。

肖邦的民族主义倾向就模糊得多。年轻时的肖邦所写的音乐具有明显的波兰特征,他因此在华沙也在国外受到称颂,但是,20岁离

① 格林卡歌剧《为沙皇献身》又名《伊凡·苏萨宁》。——译者注。

开祖国后，他仅回去过一次，因此，他创作的玛祖卡舞曲和波洛涅兹舞曲，也就和他的华尔兹舞曲、夜曲以及其他系列作品沦为同类，展现出无以穷尽的音调模式、节奏特点和曲式形式。就像巴赫的舞曲一样，肖邦的音乐更多地是属于音乐家自己，而不是属于地图上的某一个地方。在其他音乐特点上，肖邦和巴赫也可以说有相似之处，虽然肖邦的音乐风格与巴赫的风格截然不同，因为肖邦擅长延伸的乐章和跌宕起伏的旋律，但他同样也是一个优秀的对位法大师。如果他像舒曼那样转而创作管弦乐曲的话，我们无法想象他会创作出什么样的作品。但是，他的创作突然间戛然而止了。

舒曼的创作却继续着。他不断地尝试更加庞大的体裁，如歌剧和清唱剧。他和柏辽兹两个人几乎同时开始着手创作以浮士德为主题的音乐，并最终分别写成了《浮士德中的场景》(1844—1853)和《浮士德的沉沦》(1845—1846)，两部作品都是为独唱演员、合唱队和管弦乐队创作的音乐会长度的乐曲，除此之外，两部作品就别无相交之处了。柏辽兹的作品非常生动，在特写(歌曲)与远景(交响曲和合唱部分)之间来回转换，几乎具有电影场景的特点，也有点类似于他的早期作品，充满喧闹和狂怒、神奇与古怪。尽管如此，柏辽兹在创作上却越来越不顺利，《浮士德》只不过是他绵长的创作黑暗期当中的一次爆发。而舒曼在创作上却愈发稳健，他带着对艺术超验性的信仰，步入了清唱剧的写作。在歌德的诗体戏剧的第二部分里，浮士德最终得到赐福诺言，此时的浮士德而不是恶魔浮士德才是驱动舒曼以歌德的主题创作音乐的主要动力，但柏辽兹却根本没有触及歌德诗剧的第二部分。当舒曼正在为艺术的宗教草拟这场盛典时，门德尔松则在借助清唱剧《伊利亚》(1846)创造音乐宗教的宗教，即神圣的亨德尔式体裁的宗教，门德尔松的浮士德清唱剧，是他为三年举办一次的伯明翰音乐节所写的作品。该音乐节是当时众多音乐节中的一个，而音乐节则是19世纪英国音乐生活的一大特色。柏辽兹后来也转而创作宗教叙事音乐，但他的叙事音乐俨然儿童故事，在清唱剧《基督的童年》(L'Enfance du Christ, 1850—1854)中，他又回归到了早期风格中，并使音乐更加平和甜美。

188

门德尔松和肖邦都死于三十多岁，他们之前的贝利尼也是如此，

在下一代人的眼中,这三位作曲家是早已升入天堂的典雅神圣之人。1853 年底之前,舒曼写下他最后的出自理性的音符,柏辽兹似乎也已经耗尽了生命之气,多尼采蒂已经躺在了坟墓中。但是,浪漫主义音乐还远未结束,李斯特正步入最活跃的创作期,另外两个仅比肖邦和舒曼年轻三岁的作曲家,虽然起步较晚,却也正迈入丰裕的作品产出期。朱塞佩·威尔第(1813—1901)的《纳布科》(Nabucco, 1842)让他一举成名,仅在 1847 这一年中,他的新作品就在佛罗伦萨(歌剧《麦克白》)、巴黎和伦敦三地上演。而歌剧《漂泊的荷兰人》(Der fliegende Hollander, 1841)则把理查德·瓦格纳(1813—1883)引入了世人的视野中。

189

第 15 章　新德国人与古老维也纳

190

1853 年,即舒曼对同时代一位音乐家大加赞扬的第一篇评论文章发表 22 年之后,舒曼发表了他的最后一篇评论文章,在这篇评论中,他把已经不似从前那样热忱的祝福,给了下一代音乐家中的一位:约翰内斯·勃拉姆斯(1833—1897)。那时的勃拉姆斯只有 20 岁,但已经创作了三首钢琴奏鸣曲、若干歌曲和室内乐作品,俨然是一个年轻的浪漫主义作曲家了。舒曼一定在这些作品中找到了年轻时的自己,因此,他在文章中展望了这位作曲家的未来,在他的眼中,未来的勃拉姆斯就像现在的他一样,为合唱队和管弦乐队创作音乐,打开了“更多的奇妙之窗,让世人一窥精神世界的种种秘密”,舒曼的这些话,让人想起霍夫曼对贝多芬的评论,也让人看到未来的音乐前景,那时的音乐将不再是他在肖邦的作品中看到的那种玩弄面具的音乐,也即他自己早期作品中的音乐。但勃拉姆斯比舒曼预想的更早地进入了状态,在《女中音狂想曲》(1869)和《命运之歌》(Schicksalslied, 1868—1871)中,他就已经开始尝试打开那些奇妙之窗。但是,接下来的他,仅仅成为了一个钢琴家兼作曲家,一个歌曲作家。作为一个德国作曲家,他发现自己置身于一个不是被舒曼而是被李斯特和瓦格纳的雄心所征服了的世界中。

李斯特是一个进行周期性自我再创造的作曲家,1848 年,他定居德国中部城市魏玛,这也算是他的一次自我再创造,在这座曾经是歌德家乡的城市里,他担任宫廷音乐指挥一职,但是,他与民主时代

191

精神的步调相当一致,几乎完全靠自己打理演出事宜。1850 年代,他把魏玛变成了 1840 年代的莱比锡和 1830 年代的巴黎,变成了一个音乐热点城市,并逐渐发展起了一个由音乐家同僚和学生组成的音乐人体系,即著名的新德国乐派(柏辽兹是荣誉成员)。但是,李斯特从来就是一个大度之人,与他同时代的作曲家,无论来自哪个国家,信仰何种美学哲学,如舒曼、多尼采蒂、柏辽兹和威尔第等,他都可以包容,并组织上演他们的歌剧。1850 年,他组织上演了瓦格纳《罗恩格林》的首场演出(瓦格纳在 1848 年爆发于欧洲各地的革命中,都站在了社会主义者阵线中,为此被放逐到瑞士)。与此同时,他继续创作大量钢琴音乐,其中有令人生畏的《超绝技巧练习曲》(Etudes d'execution transcendante, 1851)和《B 小调奏鸣曲》(1852—1853),后一首作品把四乐章合成一个乐章,不仅超越了舒曼,也超越了舒伯特和贝多芬。

此时,他早已不是一个在各地巡演的钢琴大师了,但步他后尘走上巡演之路的音乐家却为数不少,因为在 19 世纪中期,铁路网络开始遍布欧洲,横跨大西洋的客轮运输也逐渐发展起来,洲际音乐明星的时代也随之到来。珍妮·林德(1820—1887)就是第一批洲际明星中的一个,这位“瑞典夜莺”于 1850—1851 年,在经纪人费尼尔司·巴纳姆的安排下,赴美国各地和哈瓦那演出。[1] 1850 年代和 1860 年代,把欧洲和加勒比音乐传统奇妙地组合在一起的美国钢琴家和作曲家路易斯·莫劳·戈特沙尔克(1829—1869),乘火车往来于全国各地演出自己的音乐。但这一时期最为出色的旅途音乐家无疑是挪威的小提琴家奥尔·布尔(1810—1880),1850 年代,他横跨美国东西,在 66 岁生日那一天,他在大金字塔之巅演奏音乐。

192

正当林德、戈特沙尔克和布尔让美国听众大声喝彩的时候,李斯特正稳稳当当地居住在魏玛,他不仅让音乐重温钢琴记忆,还为管弦乐队开拓了新的可能性,就像舒曼十年之前所做的那样。他终于完

① 费尼尔司·泰勒·巴纳姆(Phineas Taylor Barnum, 1810—1891),美国著名马戏团经纪人和演员。1871 年组建马戏团在美国各地演出名声大噪。——译者注。

成了两部早已动笔的钢琴协奏曲，还创造了一种新的体裁——交响诗，即含有叙事性或描述性意义的管弦乐曲。交响诗的出现其实早已指日可待，因为从18世纪早期开始，歌剧序曲就被用作音乐会演奏曲目，从格鲁克开始，就经常含有戏剧指涉。贝多芬在不同时期为《费德里奥》所作的四首序曲中的两首——即现在以"雷欧诺拉"第2号和第3号著称的两首曲子（名称取自歌剧原标题），仅在几分钟的时间内，就几乎把相当于一部完整歌剧的所有情节都传递了出来——实际上，这两首作品就已经是交响诗了。这之后，除了门德尔松和柏辽兹外，其他许多作曲家都创作过音乐会序曲，有些序曲叙述故事，另一些则描述场景（这种做法对霍夫曼崇高至极的音乐愿望完全是一种藐视），李斯特只是将交响诗向前推进了一步而已，一方面，他进一步扩大了交响诗的规模，另一方面，人们原先把序曲看作是一种体裁，对它的形式和作用都有一定的规律性预期，而李斯特让序曲的描述性动机不再受这种预期的限制。

1850年代，李斯特创作了12首交响诗，开始的时候，他在管弦乐配置上得到了助手约瑟夫·拉夫（1822—1882）的帮助，拉夫自己后来也创作了多部完整的交响曲，描述四季、阿尔卑斯山脉和森林。在某些方面，李斯特是浪漫主义作曲家中最擅长用浪漫主义方式表达自我的作曲家，但在此处，李斯特所表现出来的却是一种视作曲为合作行为的精神，他的许多钢琴改编曲、管弦乐或歌剧音乐演释曲，正是通过合作的方式而写成的，后来，他也没有停止创作这一类作品。他的《B小调奏鸣曲》也是一种合作形式的作品，该作品是李斯特为钢琴家们所写的一个蓝图，钢琴家们需要在演奏过程中去完成这部作品。李斯特把该作品的首次公演，托付给了他的学生也是他的女婿汉斯·冯·布洛（1830—1894）。①

193

如果说李斯特的这些作品质疑了把艺术创作视为独立行为的观

① 汉斯·冯·布洛（Hans Guido Freiherr von Bülow, 1830—1894）是浪漫乐派后期德国著名钢琴家、指挥家和作曲家，尤以指挥著称，他亲自执棒积极为有才华的作曲家的新作提供演出机会，瓦格纳的一些歌剧就是由布洛指挥演出而闻名于世。——译者注。

点，那么，他的《浮士德交响曲》(1854—1857)则以不同的方式预示了未来，这首作品以一个主题开场，但这个主题运用了所有12个半音阶音符，所以，该作品预示了半个世纪以后出现的无调性音乐。李斯特在作品中同时演绎和展开浮士德的故事与交响乐行进，这种方式也同样不同凡响。作品的第一乐章用12个音符展现主题，表现了浮士德无尽的渴望；第二乐章塑造了浮士德的爱人格雷琴，人物刻画平滑柔顺；第三乐章以相当怪诞的处理方式回到浮士德和格雷琴主题，塑造了魔鬼靡菲斯特的形象；在末乐章中，浮士德到达天堂，获得拯救。柏辽兹曾把同一主题的“戏剧传说”题献给李斯特，现在，李斯特也把这部交响曲题献给了柏辽兹。

李斯特1850年代的作品反映了新德国学派的两个重要思想，这并不令人意外。首先，经典曲目的强化和巩固给了音乐发展一种特别突出的现实性：贝多芬的交响曲，在规模上不言自明要比海顿的交响曲庞大得多，其和声也更为丰富，织体线条更为丰满浑厚。音乐在这些方面的进一步演进，或许并不会在人们的意料之中，但演进是必然要发生的(1859年，达尔文的《物种起源》出版)。从1850年代的视角来看，很难在门德尔松或舒曼的交响曲中发现演进，但柏辽兹的音乐就不同了，而他的不同作品也以不同方式区别于这两个作曲家的作品，因为他的作品中包括了一部纯管弦乐乐曲(《幻想交响曲》)、一部协奏曲(《哈罗尔德》)和一部混合风格交响曲(《罗密欧》)。这些不同的作品也有一个重要的共同点，即都含有诗歌艺术，这种诗歌艺术要么是由歌曲表达出来的，要么是作为标题音乐由乐器表达出来的。这个特点就是新德国学派的第二个重要思想。李斯特的交响诗和交响曲(以但丁和浮士德为主题)也有诗歌特征。音乐必须向前发展：这是艺术家的超验性职责所在。在更为现实和世俗的作曲行为层面上，李斯特逐渐感到，每一首新作品必须包含一种新的和弦。

瓦格纳的歌剧《特里斯坦和伊索尔德》(1856—1859)明显符合李斯特的这个标准，歌剧中的新和弦就是出现在前奏曲开场乐句中的“特里斯坦和弦”，此处的“前奏曲”是瓦格纳用来取代“序曲”的术语，瓦格纳之所以使用前者，是考虑到歌剧中的不同乐曲都是具有连续性的整部作品的一个部分。瓦格纳还认为，“歌剧”一词也不再适

用于他的大部分作品,更合适的词应该是"音乐戏剧",《特里斯坦》这样的作品,也可以说是一种"适用于音乐的戏剧表演"。在瓦格纳看来,他的作品所要表现的,不仅仅是在舞台上唱出来的情感戏剧艺术(当然这些作品也的确有这个作用),而是"被赋予了可视性的音乐表演"。"特里斯坦和弦"实际上并非原创,它曾经出现在比洛(《涅槃》)的交响诗中,人们甚至在贝多芬的作品中也发现了这种和弦,但瓦格纳的和弦有所不同,它出现在作品的开场处,整部作品都被笼罩在它投射出来的阴影当中,这种和弦因此而具有了全新的意义。"特里斯坦和弦"在声音上非常阴暗,在和声意义上又非常模糊,它就是一个令人不安、等待解决的疑难问题。整部作品完全像瓦格纳所希望的那样,可以被理解为一个长达四小时的音乐表演过程,其间,这个和弦徘徊不去,先是出现了解决该和弦的迫切需要,接着和弦解决被付诸行动,后又被延迟,最终成为现实,而解决这个和弦的,就像瓦格纳作品中常见的那样,是一个女性具有救赎意义的死亡。

在"未来的艺术作品"(1850)一文中,瓦格纳进一步发展了流行于新德国学派中的思想,作为未来艺术宣言的大师和自我推销大师,瓦格纳另辟蹊径,并让自己开辟出来的道路成为他那个时代的行进路线。他认为,音乐不是被创造的,而是被发现的,音乐就是漫无边际的大海,是和声之海,海的深处黑暗模糊,海的表面光洁明亮,这片大海不断冲刷着两块大陆——舞蹈和诗歌——的海岸,从舞蹈处,大海获得了节奏和韵律,诗歌则给了大海旋律。在曾经操纵这片水域的人当中,贝多芬已经把器乐音乐发展到了极致,《第九交响曲》在末乐章处从器乐类目中突围而出,成为最不可能的交响曲。现在,音乐为了表现自己,不得不吸纳人体动作和人类语言,不得不变成音乐戏剧,作曲家既要创作剧本(瓦格纳始终是这样做的),也要负责演出。

除了早期的一些作品以及偶尔为之的小型作品,还有几首与正在创作当中的歌剧有关的作品外(为马蒂尔德·韦森东克的诗歌所写的一套歌曲,瓦格纳一生只创作歌剧,瓦格纳在创作《特里斯坦》和为室内管弦乐队创作《齐格弗里德牧歌》时,对马蒂尔德情有所钟),瓦格纳只写歌剧,对于一个德国作曲家而言,这种做法非同寻常。对于瓦格纳来说,音乐戏剧不是一种选择,而是必为之事,因为人类渴

望知识,此处的知识是指音乐知识,音乐在瓦格纳眼中是一种自然元素,与空间和时间无异。作为必为之事的音乐戏剧是未来社会的标志,那时的艺术将是公共的,是由所有人参与制作的艺术,是被所有人都理解的艺术。瓦格纳远非在谈论"幻想",因为他的未来模型来自久远的过去,来自那些以不同方式影响了格鲁克和文艺复兴时期的佛罗伦萨人的希腊古典戏剧。根据希腊古典戏剧精神,他设计了由三个音乐戏剧组成的系列戏剧,外加一个"前夜剧",[1]所有这些作品组合在一起,便将触及德国文化之源,暴露与之对立的存在于现时的物质主义,这个系列作品就是《尼伯龙根的指环》(Der Ring des Nibelungen)。这项创作开始于1851年,直到23年后才完成,《特里斯坦》只是这项工程中的一个幕间剧而已。

196

瓦格纳是按照顺序创作《指环》系列中的四部作品的,但是,他一直把写好的作品保留着,直到整个系列完成才把它们呈现出来。1865年,《特里斯坦》在慕尼黑首演,由布洛担任指挥,人们第一次有机会聆听瓦格纳15年来一直在媒体谈论的作品(他的《唐豪瑟》于1861年在巴黎歌剧院上演时观众对该剧的反响不一,实际上该剧只是一个古老的传说故事)。世界开始关注瓦格纳了(正准备从指挥家改做作曲家的克西玛·冯·布洛也在关注着[2])。虽然瓦格纳的早期歌剧已经展现了他无以匹敌的音乐能力:让听众全神贯注的能力,让音乐如流水般倾泻并沿着自己的道路穿行的能力,以及让音乐流

① 此处指瓦格纳创作的四联剧总称《尼伯龙根的指环》,当年在该系列的演出中,《莱茵河的黄金》被安排为第一部,有"前夜剧"之称,随后是《女舞神》、《齐格弗里德》和《众神的黄昏》。——译者注。

② 克西玛·冯·布洛(Cosima von Bülow, 1837—1930),指挥家和作曲家,是匈牙利钢琴家和作曲家弗朗茨·李斯特的女儿,1857年与德国指挥家汉斯·冯·布洛结婚。1853年经其父李斯特介绍,克西玛曾与瓦格纳相识并交往甚密,1870年瓦格纳第一任妻子去世后,克西玛离婚与年长她24岁的瓦格纳结婚,婚后名字Cosima Francesca Gaetana Wagner。从1883年瓦格纳逝世一直到1906年,克西玛在德国北部小城拜罗伊特举办的"拜罗伊特音乐节"任指挥23年,以指挥瓦格纳歌剧而著称。这座小城不仅是因为瓦格纳本人长眠于此,更重要的是因为这里每年都举办的"瓦格纳音乐节"而闻名于世。——译者注。

以极端高超的掌控能力穿过独唱段落、合唱场景和管弦乐间歇的能力，但是，《特里斯坦》在半音阶和声以及半音阶和声导出的表达深度上，仍然相当有新意。此外，音乐的流动就好像是思想和情感之声在某个实在空间里向前行进，或许这个空间就是人类世界。在这个世界中，剧中人物的歌声被牢牢锁定，荡气回肠。歌剧的最后，伊索尔德倒在了特里斯坦已经毫无生气的身体上，一切恢复到平静，对于之后的几代人，出现在这之前的两幕——爱情场景绵延不断的第二幕以及痛苦煎熬同样绵长的第三幕——完全像瓦格纳所说的那样，是心灵的唱响。

这两幕也是技艺超群的舞台音乐。与瓦格纳相比，威尔第的艺术追求缺少了哲学抱负，在瓦格纳创作《特里斯坦》和《指环》等歌剧时，威尔第正在创作内容完全不同的音乐，他接连完成的三部为他赢得国际声誉的作品，《弄臣》（1851）、《游吟诗人》（Il trovatore, 1853）和《茶花女》（La traviata, 1853），都是对陈旧内容的音乐处理，如爱之冲突（情爱和父爱之间的矛盾）、欺骗、奉献和身份错置等。新内容也出现在较晚的作品中，但这些内容仍以个人情感和爱情韵事为主，例如，在《唐·卡洛斯》（1867）中，爱情和嫉妒与权术运用两相交织。威尔第对这些内容的处理，比一般的浪漫主义历史歌剧要深入得多，两个男低音声部即西班牙国王菲里浦二世和大审判官两个人物对话的那场戏，尤其具有震撼力。瓦格纳在创作最后一部《指环》歌剧中的类似片段时，肯定注意到了威尔第的这场戏，在瓦格纳的剧中，与一个阴暗之人展开对话的，是一个同样阴暗但却更加敏锐的人物。瓦格纳和威尔第之间的距离毕竟并不那么遥远，他们两人都创作家庭戏剧，威尔第也努力让每一幕戏都有连续的音乐戏剧发展，但是，他也保留了一些意大利歌剧传统，如三段式咏叹调：节奏缓慢和曲调优美的开场，对某一种变化作出的反应，以及快速的结尾。

《唐·卡洛斯》就如同被改写后的《唐豪瑟》一样，是为第二帝国时期（1851—1870）的巴黎歌剧院而作——一座曾经拒绝上演柏辽兹的壮丽史诗《特洛伊人》的歌剧院。年轻作曲家如查尔斯·古诺（1818—1893）和乔治·比才（1838—1875）等和柏辽兹一样，在这座

金碧辉煌的笼子中只体验到了失望，他们发现，“巴黎抒情剧院”的环境对他们有益得多。于是，古诺的《浮士德》(1859）和《罗密欧与朱丽叶》(1867)、比才的《采珠人》(Les Pecheurs de perles, 1863)都得以在巴黎抒情剧院上演，所有这些歌剧对听众要求甚少，听众只须具有欣赏优美歌声和美妙曲调的能力。同一时期，雅克·奥芬巴赫(1819—1880)在一个小剧院“香小剧院”创立了一个有别于主流歌剧的歌剧传统，他在该剧院上演的歌剧，大都具有辛辣的讽刺和尖刻的反讽，但又不乏活泼性，如《地狱中的奥尔菲斯》(Orphee aux enfers, 1858)。

此时，对歌剧狂热无比的巴黎还造就了另外一部伟大杰作，比才的《卡门》(1875)。这部作品之所以脱颖而出，一方面是因为其中出现了一连串的歌曲佳作，其管弦乐配器也极其出色，另一方面是因为比才的半音阶处理手法与瓦格纳的完全不同，比才并不扩展传统的半音体系，而是沿着以西班牙舞曲为源头的新路径去重新适应传统半音体系。比才的音乐世界所表达的，与其说是个人心理，不如说是浪漫主义情爱与性欲之间的极端矛盾，卡门的自我探寻仅出现在极具毁灭性的那一刻，因为在那一刻，她向那个为了她而抛弃了一切的男人告白：“我不再爱你”。比才的这个主题在20和30年之后又出现在意大利歌剧中，但是，比才的处理具有穿透力和洞察力，而后来出现的歌剧则被感伤化了。

198

如果比才是西班牙人的话，人们一定会把《卡门》看作是民族主义作品。那是一个由国家的人民而不是国家的统治者来定义国家的年代，同一时间出现了许多民族主义音乐作品。王国、公国、城邦一直以来遍布意大利，但到了1860年，意大利基本上获得统一。在意大利统一的过程中，威尔第的歌剧一直具有标志性意义，他本人便也成为意大利第一届议会成员，尽管时间很短。在其他地方，国家地位不是通过合并而是通过分裂的方式来获得的。李斯特之于他的祖国匈牙利就好像威尔第之于意大利。李斯特九岁就离开了匈牙利，但他还是成了民族英雄，他于1871年重访布达佩斯，并于1875年在布达佩斯建立了一所音乐学院。在位于欧洲西北部、当时仍属于广袤奥匈帝国的地区，贝德里希·斯美塔那(1824—1884)给布拉格的音

乐注入了民族激情。斯美塔那敬仰李斯特,三十多岁就创作了交响诗,但是给他带来民族声誉的,是具有捷克舞蹈轻快节奏的喜歌剧《被出卖的新嫁娘》(1866)。爱德华·格里格(1843—1907)曾在莱比锡音乐学院接受了门德尔松—舒曼传统的音乐训练,但在他的作品中,较为冷静的民族特征从传统中渗透出来,例如他的《钢琴协奏曲》(1868)、钢琴抒情曲、为同胞易卜生的戏剧《培尔·金特》(1874—1875)所谱写的音乐等都是如此。与李斯特、斯美塔那一样,格里格也成为一个国家——挪威——的音乐象征,只是这个国家还没有国家的身份,因为它当时还附属于丹麦。

俄国音乐民族主义的目标有所不同,是创作本土作品,因为俄国的作曲家一直都是外国人(当时的英国也是一样,门德尔松逝世后,古诺还有其他一些作曲家填补了门德尔松留下的空白),例如,威尔第就为1860年投入使用的圣彼得堡辉煌的马林斯基剧院写过一首《命运之力》(La forza del destino, 1862)。马林斯基剧院是出现在此歌剧繁荣期的欧洲新剧院之一,这些剧院均规模宏大,如莫斯科的波修瓦剧院(1856),布宜诺斯艾利斯的科龙大剧院(1857)以及伦敦的柯文特花园剧院(1858),兴建这些剧院的目的都是为了上演从国外引进的剧目,而这些剧目,无论是在阿根廷还是在俄国,都大致相同。但是很快,本土作曲家的音乐就占据了马林斯基剧院,这些音乐家包括亚历山大·达尔戈梅日斯基(1813—1869)、亚历山大·谢洛夫(1820—1871)、安东·鲁宾斯坦(1829—1894)、莫捷斯特·穆索尔斯基(1839—1881)、彼得·柴可夫斯基(1840—1893)和尼古拉·里姆斯基-柯萨克夫(1844—1908)。两个最为重要的作曲家是鲁宾斯坦和米利·巴拉基列夫(1837—1910),因为他们两人逐渐代表了俄国文化的两个发展方向,一个是西方化走向,另一个则是本土化走向,而这两个走向后来也渐渐成为两个不同的俄国音乐传统。鲁宾斯坦于1862年创办了圣彼得堡音乐学院,培养立足于伟大的西方传统的学生,巴拉基列夫随之也开办了"自由音乐学校",课程设置没有太多的清规戒律。但是,他们的做法并不完全互斥,以巴拉基列夫为核心形成的乐派,即包括穆索尔斯基、里姆斯基-柯萨克夫和亚历山大·鲍罗丁(1833—1887)在内的被人称为"强力集团"的乐派,就既

受俄国民俗和俄国圣歌的影响，也受柏辽兹（曾两次造访俄国）、舒
200 曼和威尔第的影响。鲁宾斯坦和巴拉基列夫的区别，与其说是美学上的，不如说是个性上的，鲁宾斯坦是一个精力旺盛的作曲家（写了20部歌剧和其他作品），还独断专行；而巴拉基列夫的创作步伐就比较缓慢，还常进行细密修改，也常大方地把自己最好的想法传授给别的作曲家。

巴拉基列夫的一个想法就是以柏辽兹和古诺已经写过的一个主题《罗密欧与朱丽叶》为题，写一部交响诗。这首交响诗是他献给柴可夫斯基的礼物，柴可夫斯基偏爱悲剧，而且是作为动态形式的急于表现的悲剧，也可以说是走向尽头的时间所发出的声音，巴拉基列夫的交响诗就迎合了柴可夫斯基的这种悲剧品位。巴拉基列夫最终写成的这部作品（1869）成为他的第一个成功之作。同样是在1869年，穆索尔斯基在几经动笔又几经放弃之后，终于完成了他的第一部歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》，讲述了17世纪早期一个篡权者的故事。这部歌剧的管弦乐配器具有一种阴沉之美，非常独特（里姆斯基-柯萨克夫在他的朋友逝世后给这部歌剧的音乐增添了一些更美的配器色彩），在音乐素材上有深厚的俄国民族特点，其声乐风格贴近俄语的音调和节奏。穆索尔斯基在写这部歌剧之前，就以达尔戈梅日斯基为榜样，尝试以语言的旋律性为模型创作声乐线条，在这部歌剧中，他就有效地运用了这种手法来描写沙皇醋意大发时的情景，在表现沙皇听到钟声时的噩梦般场景时，管弦乐队的作用也非常有效。穆索尔斯基明显无视形式上的效果：在最后一幕终结前，鲍里斯离开舞台，音乐也就此戛然而止。当时的歌剧院一直拒绝上演这部歌剧，直到穆索尔斯基在剧中加入了一个较有分量的女性角色，该剧最终才得以走上舞台。

穆索尔斯基不创作纯器乐曲音乐，他的一部重要器乐作品是为钢琴创作的一套特色乐曲《图画展览会》（1874），作品令人目眩，也古怪、有趣、感人。柴可夫斯基、巴拉基列夫、鲍罗丁和里姆斯基-柯萨克夫在1860年代和1870年代则都有交响曲问世，此时，在欧洲其
201 他地方，交响曲已现垂死之势。从李斯特的两首交响曲问世后到

1875 年，西欧再没有出现过任何重要的交响音乐作品。[1]

就在此时，勃拉姆斯闯入了音乐界，他等了很久才走到了这一步，因为他认为，他要做的远远不是为舒曼和李斯特负责，他有更远大的责任。他疏远李斯特，与李斯特走的完全是两条不同的道路，这两条道路实际上也是他们在几乎同时穿越欧洲权力版图时所走的两条道路。1861 年，越来越关注宗教主题的李斯特在罗马定居下来，四年之后，他在罗马担任了一个小神职（他可以履行各种教会职责，也可以创作弥撒曲）。这之后的第二年，勃拉姆斯则在维也纳即贝多芬之城定居了下来。

勃拉姆斯来得正是时候，这个音乐中心城市正在经历重建，有了一座新的歌剧院（1869）和数座音乐厅，而这些建筑的施工工人们吹的口哨一定是小约翰·斯特劳斯（1825—1899）最新的华尔兹舞曲：《蓝色多瑙河》（1867），或许还有《美酒、女人与歌》（1869）。勃拉姆斯非常希望自己是前一首乐曲的曲作者，而他也确实创作了华尔兹作品，较为著名的有四歌手和双钢琴演奏的圆舞曲集《爱之歌》（Liebeslieder, 1868—1869），为独唱、合唱和管弦乐队而写的葬礼华尔兹《德意志安魂曲》（Ein deutsches Requiem, 1865—1868），其歌词来自圣经。但是，他觉得自己注定要写的作品是《第一交响曲》，这也是他的朋友们期待已久的作品，是他从到达维也纳的那一刻起就渴望完成的作品。这部作品终于止笔完稿时，另一项也是经过了长期准备并被人期待已久的工程也不谋而合地大功告成。

① 此处指李斯特创作的《浮士德交响曲》（1854）和《但丁交响曲》（1856）。——译者注。

第16章 浪漫主义的夜晚

202 1876年8月，一群绝不乏天资、财富、地位或运气的听众来到了巴伐利亚的一座小城，一个作曲家刚刚在这座小城里建造了一座剧院——拜罗伊特剧院，《指环》的第一次完整演出就在此时此地上演（几年前，瓦格纳为了满足他的赞助者巴伐利亚国王路德维希二世的愿望，让他提前听了《指环》的前两部分），在这群专程来小城欣赏《指环》首演的听众中，有李斯特、格里格、柴可夫斯基，有瓦格纳的热烈崇拜者安东·布鲁克纳（1824—1896），还有两个法国人，一个是和蔼友善、交友广泛并与莫扎特、李斯特和瓦格纳都有交往的卡米尔·圣-桑（1835—1921），另一个是后来极力维护传统曲式的文森·丹第（1851—1931）。《指环》联剧接近尾声时，火焰从英雄齐格弗里德葬身其中的柴堆上跃然而出，吞没了诸神的堡垒，另一边，布琳希德，就像之前的伊索尔德一样，在预知的死亡中获得狂喜。此时此刻，在场的听众一定感觉到世界变了。世界的确是变了，因为他们聆听的是一部花费了四分之一个世纪才完成的歌剧，为了从头至尾看完这部巨作，他们在专门为该剧兴建的剧院里坐了四个晚上，这样的事情前所未有。但是，瓦格纳的音乐和理论并未立刻施展全部魅力，要达到这个目标，瓦格纳还要先完成他的《天鹅之歌》和《帕西法尔》（1882），他的遗孀克西玛（妮·李斯特，之前名字叫冯·布洛）还先要为他开办一个将永久持续下去的纪念活动——每年夏天举行的、203 只演出瓦格纳作品的拜罗伊特瓦格纳音乐节。1876年，作曲家仍然

可决定是跟随瓦格纳还是远离瓦格纳。

柴可夫斯基就选择了远离。更让他着迷的作品是雷奥·德利勃(1836—1891)的芭蕾舞剧《西尔维亚》,而这部作品恰恰也是他在去拜罗伊特的行程中在另一座新建成的剧院——气势更加恢宏的巴黎歌剧院——接触到的。不久前,柴可夫斯基刚刚完成《天鹅湖》,听了《西尔维亚》后,他懊悔未能在写《天鹅湖》之前就听到《西尔维亚》。格里格也是在与瓦格纳完全不相干的音乐中获得了更多的灵感,那就是挪威民间音乐,他于 1877 年开始对挪威民间音乐做田野研究。在拜罗伊特的那几个晚上,坐在座位上专心欣赏音乐的布鲁克纳双眼合闭,看上去显然是被瓦格纳的歌剧音乐陶醉了,但是,更使他陶醉的实际上是交响曲,一种被瓦格纳 30 年前就认定为冗长而累赘的音乐形式。

突然之间,交响曲又在各地喷涌而出。勃拉姆斯耗时长久写成的《第一交响曲》在《指环》完整出台之后的三个月内问世了,第二年,他又紧接着写出了《第二交响曲》,同年,布鲁克纳写成了《第三交响曲》,两部作品都在维也纳首演,前后相隔两周,但是,只有其中一部(当然是布鲁克纳的)题有写给瓦格纳的献辞。《指环》最后的那场大火似乎已经将音乐戏剧付之一炬,并使抽象音乐得以再生,当然,无论是勃拉姆斯还是布鲁克纳都不会这样来理解《指环》。至于勃拉姆斯,他是绝不会把自己的任何成就归功于这位拜罗伊特的大师的,而布鲁克纳也仅仅是出于谦卑才将他的作品题献给瓦格纳。显而易见,交响音乐又一次迈开了前进的步伐,而此时的交响乐,其实就是为类似于《指环》中被大幅度扩展了的音乐阵容(90 位甚至更多的乐手构成的乐队)而创作的交响音乐,而且,交响乐管弦乐队的阵容也日渐庞大。有那时和现在都享受最高声望的几个管弦乐队,就包括建于 1881 年的波士顿交响乐团,建于 1882 年的柏林爱乐乐团,以及建于 1891 年的芝加哥交响乐团。

与勃拉姆斯一样,布鲁克纳也不是维也纳本地人,他比这位年轻同僚晚几年即 1868 年到达维也纳,并在那里的音乐学院里谋到一份教职。与勃拉姆斯一样,布鲁克纳在完成那部被他自称为《第一交响曲》的作品之前就已经四十多岁了。更加巧合的是,他们两人的第一

204

首交响曲都是C小调，但是，如果我们不考虑两首作品都是较为标准的四乐章乐曲这一点的话，它们之间的相似性也就到此为止了。布鲁克纳开场的快板乐章，以明显的固定反复乐句开始（短小音型的重复），似乎是在给大机器上发条，紧接着，乐曲就开始表达主题。而勃拉姆斯的交响曲则是从黑暗中跃然而出，似乎是在不确定的意义中成形，然后又展现了这种不确定性。布鲁克纳的慢乐章，或者说他的几乎所有交响曲中的慢板乐章，都是严肃的柔板，勃拉姆斯则没有写过严格意义上的交响柔板，他的慢板乐章更加流畅，也更加协和。勃拉姆斯从未写过地道的交响诙谐曲，布鲁克纳的则是彻头彻尾的交响诙谐曲，是专门为反复部分和强节奏所配置的又一首机器般的乐曲。即便如此，布鲁克纳的音乐却有一种稳固感，常被韵律感分开的不同段落，就好像是被搭建在一起的建筑条块，与之相比，勃拉姆斯的音乐却总是处在变化之中。另外，两首乐曲的整体音调也不一样，勃拉姆斯的管弦乐配器有较为明显的织体感，承载的音乐具有模糊性和遗憾性，而布鲁克纳的器乐合奏则表现出确定性和坚定的信仰。

布鲁克纳早年的音乐生涯是在规模宏大的奥地利圣弗罗里修道院中度过的，因此，他的胸中不仅充满虔诚，也充满了教堂音乐和回响于大型建筑内的管风琴声音。他把交响音乐当作赞美诗来创作，而创作这样的交响乐也成为他日后一生的追求，当然，他也创作了一些合唱作品。布鲁克纳在创作上禅思竭虑，一方面，他对自己缺乏信心，另一方面，他也接受了好心的朋友建议他对作品进行修改的意见，为此，在创作《第九交响曲》（1887—1896）的同时，他还在日程表上安排了修改已经完成的第一、第二、第三、第四和第八交响曲的工作，这样一来，他原先想献给上帝的《第九交响曲》最终未能如愿完成。勃拉姆斯就没有这样的问题，他一写完《第一交响曲》，就马上着手写其他作品，在接下去的11年中，他几乎完成了他所有的管弦乐作品：另外三首交响曲、三首协奏曲以及两首序曲，之后，他就转而创作室内乐和歌曲——这是他一直以来最热爱的音乐体裁。

勃拉姆斯和布鲁克纳至少还有一点相似之处，那就是他们的音乐都相当独立，诗歌和舞曲——瓦格纳风格的支柱——没有对他们产生吸引力。但是，19世纪下半叶最重要的维也纳音乐批评家爱德

205

华·汉斯利克(1825—1904)对他们两人的这个共同特点有不同的解释,汉斯利克也认为,音乐的美是"一种独立的美,不需要音乐之外的任何辅助,这种美仅仅是也只能是不同音调经过艺术组合后产生的美",这其实就是一个世纪以前的沙巴农所持的观点。但是,在汉斯利克看来,勃拉姆斯的音乐行为自内向外都壮丽宏伟,而布鲁克纳的音乐仅仅是表达了宏伟性。他发现勃拉姆斯的音乐有一种内在的一致性,音乐动力也来自作品内部(汉斯利克也许过低估计了当时已经为人熟知的音乐厅传统对勃拉姆斯的影响,这种传统产生于自巴赫、莫扎特到贝多芬、舒曼等的作曲家),而布鲁克纳的作品则需要从作品之外求得合理性(或简单地说,布鲁克纳更少受这个伟大传统的影响)。但是,真正让汉斯利克反感的,或许是布鲁克纳对瓦格纳的忠诚,瓦格纳因为坚持自己的艺术哲学,完全站在了音乐理论划定的界限之外,因此,汉斯利克公然反对瓦格纳,并坚持认为,音乐的合理性才是确定音乐是否杰出的唯一标准,他甚至准备非难贝多芬《第九交响曲》的末乐章,把它说成是"一个巨型物体投射下的一大片阴影"。 206

如果贝多芬把歌词引入音乐的行为仅仅是让汉斯利克颇有疑虑的话,那么,当柴可夫斯基把生活经历写入交响曲时,汉斯利克对其采取了近乎苛责的态度。可是,自传体音乐,一种一般被认为总是刻意进行自我嘲讽、将自我戏剧化的音乐体裁,正是这位作曲家最擅长的音乐类型之一。从拜罗伊特返回之后,柴可夫斯基重拾爱情注定失败的主题,写成了交响诗《黎米尼的芙兰契丝卡》。第二年,他突然结婚,但当他发现异性恋并不合口味时,又旋即分居。在这段充满绝望又备受打击的日子里,他正在创作歌剧《叶甫根尼·奥涅金》(1879)和一部交响曲,即《第四交响曲》(1877—1878),两部作品似乎都在某些方面表达了他当时的情感和境遇,尤其是《第四交响曲》,柴可夫斯基公开表示,这部交响曲的构思是表现可怕的命运魔力。但实际上,这部作品表现出来的还有一种具有紧迫感的外在形式:命运的主题,其情感效果无论怎样强烈,都在乐曲内部起到了推动力的作用,它既让音乐有了活力,又让音乐有了连贯性,因为,末乐章又回到这个主题。19世纪的不少交响乐作品都具有一种内在统一性,而这部交响曲就是其中之一,在乐曲的末乐章,人们看到整首乐曲均产

生于同一些音乐基因。

与柴可夫斯基同时代的俄国作曲家,已经不再有热烈的民族主义热情,布拉格的情况也大致相同。布拉格作曲家斯美塔那的六首交响诗套曲《我的祖国》(Ma vlast,完成于1879年),就像安东尼·德沃夏克(1841—1904)的《斯拉夫狂想曲》和《斯拉夫舞曲》(都作于1878年)一样,都以表现庆典而不是战斗为主。现在,民族主义只是选择之一了。法国作曲家转而创作西班牙音乐,如爱德华·拉罗(1823—1892)创作了《西班牙交响曲》(1874),艾曼纽·夏布里埃(1841—1894)创作了欢快的《西班牙狂想曲》(1883),儒勒·马斯奈(1842—1912)则写了芭蕾舞音乐《领袖》(Le Cid, 1885),而马斯奈当时已经成为继古诺之后法国最重要的歌剧作曲家。这些作曲家还可以把俄国、挪威、波兰和摩洛哥音乐写进同一首作品中,拉罗在芭蕾舞曲《南姆纳》(1882)中就做到了这一点,这首作品不仅是空间上也是时间上的一个大十字路口,预示了30年后斯特拉文斯基在《彼得鲁斯卡》中运用的各种技巧,如切分音(后半拍起节奏型)、同步进行的不同速度以及插入式的音乐设计,还有露天集市元素。就像夏布里埃的《西班牙狂想曲》一样,《南姆纳》中的固定音型和韵律感是音乐的动机力量,音乐的和声因此而更具多彩性,而不是一味地行进。

207

还有一些音乐家渴望了解欧洲之外的音乐,他们可以通过旅行,也可以通过研读人类学研究报告或参加这一时期举办的大型贸易博览会来达到此目的,这些博览会除了把大量的财富从全球各地带到欧洲之外,也把亚洲和非洲音乐家带到了欧洲的主要城市。通过这些方法中的某一种,威尔第把尼罗河舞蹈写进了《阿依达》(1871),圣桑把令人陶醉的酒神节写进了歌剧《参孙与达利拉》(1877),德利布和马斯奈把如画的风景写进了歌剧,俄国的巴拉基列夫写成了交响诗《塔玛拉》(1867—1882),里姆斯基-柯萨克夫写成了醉人的交响组曲《舍赫拉查达》(1888),鲍罗丁写成了《伊戈尔王》(1890)中的"波罗维兹人的舞蹈"。

东方风格并不是对所有人都有吸引力,对柴可夫斯基就意义甚微,因为柴可夫斯基在18世纪或童话故事中找到了失落的田园。东

方风格对赛萨尔·弗兰克(1822—1890)也无多少意义可言,他是可以与布鲁克纳相提并论的法国作曲家(虽然他的出生地后来成为比利时的一部分),起步较晚,也借用了瓦格纳式的和声来创造交响音乐语言,并将这种语言用于表现大型主题,此外,还让这些主题在乐曲后面的乐章中再现,这是弗兰克与柴可夫斯基之间的唯一相似点。弗兰克与布鲁克纳的另一个相似之处是,弗兰克是管风琴家,平生大部分时间都在法国首都的圣克罗蒂大教堂里担任管风琴手,并建立了"巴黎管风琴家—作曲家学校",这所学校一直维持到梅西安时期。另外,与布鲁克纳一样,弗兰克无论是在个性上还是在行为上都是一个极富魅力的教师。弗兰克的伟大作品,一方面在形式上非常扎实,另一方面又具有极为热切的表现力,他的所有作品几乎都属于抽象音乐体裁,最早的一首是《钢琴五重奏》(1879)。

208

从1840年开始,老音乐形式在欧洲各地以前所未有的态势蓬勃发展起来,那个时期最伟大的四首交响曲在1884年到1885年的12个月里相继问世:布鲁克纳的《第七交响曲》,柴可夫斯基的《曼弗雷德》(根据拜伦的诗体戏剧写成的标题交响曲,剧中,一个被难以名状的内疚所困扰的年轻男子,在阿尔匹斯山中徘徊),德沃夏克的《第七交响曲》(为英格兰所写,他是继门德尔松和古诺之后在英格兰广受欢迎的外来作曲家),勃拉姆斯的《第四交响曲》,这是勃拉姆斯最为怀旧的作品,末乐章是具有巴洛克特点的帕萨卡利亚舞曲。有如此丰富的产出,就应该有新发展,但新的发展却并未发生在这个时期。勃拉姆斯的交响曲以及其他作曲家的作品都让人感觉到他们的时代已经步入辉煌的末乐章。威尔第的《奥泰罗》(1887)是最后一部大型的意大利浪漫主义歌剧,出现在这之后的大型作品仅有一部,即仍然是根据莎士比亚戏剧写成的喜剧《法尔斯塔夫》(1893),剧中的嘲讽热烈而又成熟。李斯特把1883年瓦格纳的逝世写进了钢琴曲《告别瓦格纳和威尼斯》,作为对瓦格纳的纪念,而耐人寻味的是,这位戏剧大师把自己的离世安排在了当时已经是衰败之城的威尼斯。李斯特早在另一部伤感的纪念性钢琴独奏曲《葬礼的小船》中,就预见到了女婿的死,这部钢琴曲,就像当时他所创作的其他钢琴曲一样,有非常严谨的和声布局,几乎突破了单一调性的规则,让人感觉到似乎

209

是要给这段浪漫主义插曲划上句号，还要给整个调性音乐的时代划上句号。李斯特自己也死于1886年，死在了拜罗伊特城。

但是，在暮色中，其他更年轻的作曲家涌现出来。对于他们而言，瓦格纳是不能被忽略的，尽管他们对瓦格纳的态度非常复杂。夏布里埃对瓦格纳的态度就具有代表性。1880年，夏布里埃专程到慕尼黑去看《特里斯坦》的演出，他感动得流下了眼泪，但是，几年之后，他又收回眼泪，发出轻蔑之声，这就是夏布里埃根据《特里斯坦和伊索尔德》写成的钢琴二重奏《慕尼黑的回忆》，夏布里埃非常聪明地把这部伟大歌剧中的主题改编成了方形舞舞曲。不久，另外两个法国作曲家加布里埃尔·福莱（1845—1924）和安德烈·梅塞热（1853—1929）也参观了拜罗伊特音乐节，回到法国后也创作了《指环》的改编曲。但是，年轻作曲家，即便是法国作曲家，也并不都对瓦格纳有失敬重。克劳德·德彪西（1862—1918）创作的清唱剧《中选的小姐》（La demoiselle elue, 1887—1889）以及为波德莱尔的诗歌所写的五首歌曲套曲，都表现了他对瓦格纳的风格音调和主题的极端痴迷，德彪西分别于1888年和1889年两次拜访拜罗伊特，这两次访问似乎使他摆脱了以往的痴迷，但他还是非常有效地继承和保留了瓦格纳的自由曲式和清晰的管弦乐配器手法，尤其是他非常欣赏的《帕西法尔》中的管弦乐配器，这种配器法让人有一种管弦乐队"被从后面照亮了的感觉"。

弗莱几乎比德彪西年长一辈，但他又是一个起步较晚的作曲家，所以，他们两人的作曲生涯几乎同时开始于1880年代，而且都始于同样的体裁：歌曲、钢琴曲和室内乐，那时，巴黎的艺术家和知识分子每周都在他们中间的某一个人或某位赞助者家中举行沙龙聚会，在这些巴黎沙龙里演出的就是这些体裁的音乐，在一个歌剧院和音乐厅已经变成日常音乐活动喉舌的世界里，年轻作曲家尤其是巴黎的年轻作曲家，还是在沙龙里寻找到了另外一个可以探讨音乐的场所。想写歌曲的作曲家，总是会从诗歌处得到有用之物，弗莱和德彪西开始时就是给同时代人保罗·魏尔伦的诗歌配曲，他们由此意识到，轻快短小的形式也可以表达非常浓厚的模糊意义，德彪西于是写出了他的第一首管弦乐杰作《前奏曲"牧神午后"》（Prelude a ‘L'apres-

midi d'un faune', 1892—1894)，这首作品是他对另一个同时代人斯特芳·马拉美创作的一首诗歌的应答。

德彪西和李斯特一样，似乎都在瓦格纳的音乐中听到了大小调体系濒临死亡的声音，它的死亡就像它曾经的存在一样真实无误，德彪西曾写道，瓦格纳是"被错认为黎明的美丽落日"。如果瓦格纳不是黎明，那么黎明就一定在其他地方，德彪西凭着对保留了传统调式的教堂音乐的记忆，也通过在1889年巴黎国际博览会上与爪哇和印度支那音乐家的接触，找到了通往这些地方的路径。当然，任何一个在天主教环境里长大的人，对素歌都再熟悉不过了，弗兰克的和声就受到圣咏调式的影响，布鲁克纳更是如此。年轻的德彪西深受弗兰克影响，但弗兰克式音乐展开的完整性却对德彪西毫无影响。德彪西不想用调式来强化和声体系，因为一旦如此，调式感就会变得疲惫拖沓，他是用调式来提升和声，把和声从已经进行了两个世纪的前行行为中解脱出来。与此同时，在乐句表达方式、织体、色彩以及调式等方面，德彪西还从所听到的亚洲音乐中得到了启发。

最终，德彪西的管弦乐曲《前奏曲"牧神午后"》就有了一种东方风格，这种风格与圣桑或鲍罗丁在他们所创作的令人战栗的音乐中所表现出来的东方风格截然不同，德彪西的东方风格不在于外在形象，而在于本质。德彪西的音乐形象仍然是西方的，因为塑造这一形象的是一首法国诗，是在田园背景中表达倦怠情绪和感官享受的悠久传统，德彪西从东方学到的，是如何用幻想曲形式表达农牧之神的好色之心，并让整首曲子的主要动机，即开场的长笛独奏，一直留在整首音乐的记忆中，或许，这种方法本来就植根于他的内心，而不是从别处习得而来。德彪西的音乐，决不是贝多芬的那种操纵时间流向的音乐，也决不是勃拉姆斯或正在创作最后一部交响曲（第六交响曲，《悲怆》）的柴可夫斯基的那种要抓住溜走的时间的音乐，德彪西的音乐找到了一个可以观察时间流逝的最佳位置，一个非常静谧和谐的地方。

正当德彪西侧耳倾听农牧之神吹奏长笛、柴可夫斯基忙于写作他的《悲怆》时，德沃夏克正在美国长住。美国终于开始有了自己的专业作曲家，这些作曲家一般先在德国接受训练，然后再回到美国，

像欧洲元老们那样在音乐界占有一席之地。爱德华·麦克道威尔(1860—1908)就是这样变成了西半球的格里格,植根于舒曼和勃拉姆斯传统的约翰·诺威尔·佩恩(1839—1906)和乔治·怀特菲尔德·查德威克(1854—1931),就成了最重要的"新英格兰交响乐作曲家",霍雷肖·帕克(1863—1919)则变成了当地的门德尔松。所有这些作曲家都在大学或音乐学院教学,就像他们之前的欧洲作曲家如门德尔松、弗兰克和柴可夫斯基一样。作曲家兼教授的角色显然成为作曲家兼指挥家角色的一种替代角色,德沃夏克就是以教授的身份于1892年至1895年之间去了纽约。

他发现自己也在不知不觉中学习到了纽约的新东西,例如,他从一个黑人学生唱的歌曲中就学到不少,这种歌曲"非常特别,其和声不同寻常又难以捉摸,类似的和声,我除了在传统的苏格兰和爱尔兰歌曲中见过以外,还没有在其他歌曲中听到过"。德沃夏克总结说,美国的作曲家应该多听听家门口的音乐,而不是莱比锡和柏林的音乐,应该听听美国印第安人的音乐,听听已经成为了美国黑人传统一部分的黑人歌曲。这些都与爱国主义毫无关联,对于德沃夏克和其他对民间音乐感兴趣的同时代作曲家而言,民俗是国际性资源,一个德—奥籍作曲家(勃拉姆斯)可以写出匈牙利舞曲,同样,来自波希米亚的德沃夏克,也可以把黑人和印第安人旋律风格写进他为卡内基音乐厅创作的作品中去,这部作品就是《第九交响曲》,副标题是"自新大陆"(1893)。从这部作品我们可以看出,五声音阶而不是七声音阶,即C—D—E—G—A—C,对德沃夏克特别有吸引力,因为五声音阶可以使大小调体系重新获得活力。其他作曲家也在欧洲民间音乐中发现了五声音阶,但五声音阶还是在东亚音乐中最为普遍,很快就成为被过分滥用的东方音乐风格。

212

还有一些作曲家在寻找新的音阶,例如,埃里克·萨蒂(1866—1925)在钢琴曲《裸体歌舞三首》(1888)中,使用了传统调式,他在标题中使用的新词让人自然而然地想到古希腊的健身体操。作曲家们没有在民俗和过去的音乐中发现新音阶,而是在最新出现的半音阶和声中也发现了新音阶,特别是由大二度构成的全音阶(例如,C—D—E—降G—降A—降B—C),这是德彪西较常使用的音阶,还有大

小二度交替构成的八音音阶(例如,C—D—降 E—F—降 G—降 A—A—B—C),这种音阶在李斯特和里姆斯基-柯萨克夫的音乐中较为常见。但是,新音阶在主要的和声体系中也仍然有发展空间。在德彪西的同僚们中,选择以歌剧院和音乐厅为创作中心的作曲家,就注定要维持和延续传统形式。仅在 1889 年 11 月的 10 天之内,这一代作曲家创作的两部交响诗就进行了首演:理查德·斯特劳斯(1864—1949)在魏玛指挥了他的交响诗《唐璜》,古斯塔夫·马勒(1860—1911)的交响曲《巨人》接着在布达佩斯首演,马勒后来将这部作品标号为《第一交响曲》。马勒和斯特劳斯都使用了瓦格纳从贝多芬那儿传承下来的半音阶和声语言以及准声乐的表达法,还增加了管弦乐队的规模,使色彩更加丰富,动感幅度更大。他们还会沿着这条路继续走下去。 213

意大利的年轻作曲家有皮埃特罗·马斯卡尼(1863—1945)和鲁杰罗·莱翁卡瓦洛(1857—1919),他们两人的短歌剧《乡村骑士》(Cavalleria rusticana, 1890)和《丑角》(Pagliacci, 1892)同场演出,且都获得成功,两人的名字也因此不可分割。两人都把当时直截了当的流行歌曲风格纳入了歌剧创作,从而使歌剧具有了直接性和简明性,他们的创作过程也因此与德沃夏克的创作过程颇为相似。通常,人们用“真实主义”(verisomo)来描述他们的这种风格,但是以上两部歌剧的真实主义性质其实仅表现在一个方面:歌剧中的当代人物用音乐表达了现实中真实人物的所思所想。19 世纪中期,出现了斯特劳斯家族的华尔兹舞曲,奥芬巴赫的轻歌剧,以及美国作曲家史蒂芬·福斯特(1826—1864)的歌曲,音乐也随之开始商业化。勃拉姆斯曾经表示,他非常欣赏《蓝色多瑙河》,但是此时的“轻音乐”已经今非昔比,与被公认为音乐伟人的音乐之路愈行愈远。马斯卡尼和莱翁卡瓦洛把所有这些音乐脉象都集中到了一起,乔克摩·普契尼(1858—1924)的《曼侬·莱斯科》(1893)也是如此,这部作品的管弦音乐同马勒和斯特劳斯作品中出现的所有管弦乐一样,都将半音音阶和声推到了尽头。

1896 到 1897 年之间,布鲁克纳和勃拉姆斯在相隔六个月的时间里相继走完了生命之旅,柴可夫斯基和弗兰克已经先于他们离开人 214

世，威尔第正在完成他的最后一部作品，一部由四首宗教合唱曲构成的组曲，德沃夏克正在完成他的歌剧创作生涯。弗兰克的追随者，后瓦格纳和声大师埃内斯特·肖松（1855—1899），让和声闪现出夜晚之光，并让他的歌剧《阿瑟王》（Le roi Arthus，1886—1895）中的同名男主人公唱出了这个时代的终结之声。雨果·沃尔夫（1860—1903）仍然在勃拉姆斯（他憎恶的人）和马勒（他的朋友）的维也纳进行创作，他只用了十年时间就写出了两百多首歌曲和一部歌剧，似乎是一路小跑赶着去打垮1897年发生在他身上的精神失常，去推迟浪漫主义抒情音乐的终结。

这些作曲家虽然差别巨大，但都起步较晚，都到了40岁、50岁、60岁甚至70岁和80岁（如威尔第）以后才创作出最伟大的作品。在他们之后，音乐又像1830年代的音乐一样回到了年轻巨匠们的手中，这些年轻巨匠包括普契尼、马勒、德彪西、斯特劳斯，还有其他一些很快就会在当地声名鹊起的作曲家，如爱德华·埃尔加（1857—1934）、卡尔·尼尔森（1865—1931）、简·西贝柳斯（1865—1957）和费鲁乔·布索尼（1866—1924）。但是那时，音乐家们已经不再有共同目标。

第 17 章　日暮与日出

19 世纪即将落幕，许多作曲家，同一百年前的贝多芬一样，似乎预感 215 到展现时代风采的重要交响乐作品即将诞生。就在此刻，西贝柳斯创作了延续柴可夫斯基风格的《第一交响曲》(1898—1899)；已经对传统曲式心生警惕的德彪西创作了一部没有第一乐章的交响素描，这部名为《夜曲》(1897—1899)的三首交响诗套曲描绘了漂浮的云彩(《云》)、集体的庆典(《节日》)以及美人鱼的妖惑嬉戏(《海妖》)；埃尔加创作了他的首部交响乐变奏套曲《英格玛》(1898—1899)，其中每一首乐曲都刻画了他的一个不同的朋友。代表了由管弦乐保留曲目造就的主流传统的作曲家，也有交响音乐作品问世，斯特劳斯写成了交响诗《英雄生涯》(Ein Heldenleben, 1897—1898)，马勒也紧随其后完成了《第四交响曲》。

就像曾经的勃拉姆斯和布鲁克纳一样，这两个作曲家对于主流传统有一种责任感，他们在两个方面维持和发展了贝多芬之后的奥地利—德国管弦乐传统：由管弦乐队创造出来的声乐感；交响乐形式的统一性。斯特劳斯《英雄生涯》的六个部分在速度和音调上各不相同，但都围绕同样的主题材料尤其是英雄主题而展开，中间没有间 216 歇。与斯特劳斯的交响曲完全不同，马勒的交响曲将乐章分割得一清二楚，这些乐章分别类似于某一种常规音乐类型(奏鸣曲快板、慢板乐章、谐谑曲、欢快热烈的末乐章)，但是，它们之间又密不可分，将它们连接在一起的，与其说是音乐材料不如说是叙述形式。在他的《第三交响曲》(1893—1896)当然还有《第四交响曲》中，马勒借助演

唱的歌词，让故事更加清晰，也增加了多样性，并针对汉斯利克的评论，有意让人想起贝多芬那部权威作品《第九交响曲》。《第二交响曲》也大同小异，音乐开始于葬礼进行曲，以末乐章的圣歌结束，圣歌表达了对耶稣复活的信心与希望（基督主题贯穿了这位犹太作曲家表达纷繁自我的所有作品）。《第三交响曲》和《第四交响曲》的歌词选自《少年的魔号》（Des Knaben Wunderhorn），这是一部民俗风格的诗集，于19世纪早期汇编成册。

在《第四交响曲》中，略显天真的诗文由末乐章中的女高音唱出，展现出一个孩童对天堂的憧憬。前三个乐章中对滑雪橇、吹木号角、跳舞蹈和唱儿歌等情景的描述，都带有儿童的特点，所有这些都是通过具有相当典型而复杂的声音传递出来的，这个声音有时真诚，有时嘲讽，有时则既真诚又嘲讽。马勒或许从李斯特的《浮士德交响曲》等作品中学会了戏仿手法，并将这些手法用于创作，他要么嘲讽那些过去只被人认识到表面价值的主题，要么在借用粗陋风格时（如酒馆舞曲，军队进行曲）着重突出这种粗陋，通过这样的手法，马勒让音乐有了模糊性和不确定性。由于马勒把以上这些元素带进了音乐厅，他的音乐给人一种存在于世界之中的感觉，尤其给人一种存在于世界之中的那个独特的马勒的感觉，马勒的音乐与马勒其人的关系，完全是听其声见其人的关系，即便音乐表现出来的马勒是多方面的马勒。

217

斯特劳斯的音乐似乎也表达了自我，《英雄生涯》中的男主角的确毫无疑问地带有表现自我的特点。但是即便如此，斯特劳斯完全是通过外在视角来展现这个角色，音乐仅仅是描述和阐述而不是体验和感受男主角的行为。马勒给作品取的标题从不与自己相关，但他通过借用歌词、借用音乐素材的方法，创造了极其强烈的自传性效果。斯特劳斯名义上是在写自己，但是写自己时却又常用客观和幽默的方法。所以，他们两人仅在一点上较为一致，即他们都接受音乐就是关于个人情感的由来已久的浪漫主义观念，这里的个人情感指爱情、慷慨、焦虑和抱负，他们都把音乐理解为情感之声。

这个声音的存在，必不可少地要依赖于大小调体系，尤其要依赖于含有意义的和弦进行和调性变化所带来的各种可能性，而所有这些都发生在这样的时间体验中：时间是连续展开的。或许，晚期浪漫

主义音乐——一种一直持续到现在的音乐态势——的力量和优势就存在于这样的时间体验中，在这种体验中，如果时间的确是在流逝的话，那么这种流逝就是有条理的、有秩序的，时间的行程无论出现怎样的困难或怎样偏离航道，在适当的时候，总会有一个改良性结局。马勒动摇了这种充满希望的理念，因为在他的音乐行程中，会有粗陋横穿而过，即便到达了终点，疑虑也不会消失，但是，这些反而突出了他与生活在近现代世界里的听众之间的相关性。

为了在可以使用多种多样的和弦的音乐中继续强化和声逻辑，作曲家们感到他们需要大音量的声调。马勒在事业的成熟期除创作交响曲和歌曲外，没有创作其他音乐，而他创作的歌曲常常带有管弦乐伴奏。1890 年代的斯特劳斯也喜欢创作管弦乐曲和歌曲，他把这两种体裁融入到歌剧中，而歌剧则成为他在新世纪的主要作品。这两位作曲家的音乐都是以瓦格纳在《指环》中建立起来的那种交响乐队为基础的，但是，在奥地利和德国之外，这类大规模的乐队越来越少见，因为对这种乐队的需求越来越少，作曲家们不再专注于巩固大小调体系，而是开始寻找新的体系，例如，他们反复使用固定乐句，借助节奏的动力感，给较为复杂的和声效果提供动力等，这些手法在之前的拉罗和夏布里埃的音乐中就已经出现过。保罗·杜卡斯(1865—1935)在他极为杰出的小型管弦乐曲《魔法师的弟子》(L'Apprenti Sorcier, 1897)中就使用了类似手法，在这首作品中，一个极富有活力的动机被不断重复，一直保持向前迫近的态势，其间穿过极其丰富的和声和色彩，歌德的关于年轻魔术师魔力失控的寓言，为音乐动机的这种运动感提供了最为完美的比喻。

218

由于大小调体系的影响太为强大，即便是当时创作思想最自由的作曲家如德彪西以及纽约的查尔斯·艾夫斯(1874—1954)寻找到的其他体系，也还是具有和声本质。1902 年，艾夫斯将一些赞美诗谱成合唱曲，他背离了美国音乐传统，转而使用五个音符组成的和弦，并将它叠置在两个不同调性的三和弦上。同年，一家杂志社请德彪西谈一谈音乐的未来，德彪西用一个关于和声的梦想开了场："我们能够寄予法国音乐的最美好的愿望，就是看着和声研究完全被废止，就像和声练习现在是音乐学院的普遍现象一样"，该杂志社发出

的这个邀请本身就表现出一种普遍存在的不安感，当然，德彪西音乐中的新奇元素也是造成这种不安感的原因之一。那时，巴赫的圣赞歌改编曲已经成为和声规则的模板，德彪西则对这些学院圣物发起了挑战，但是，德彪西的挑战性语言与其说是针对巴赫的音乐，不如说是针对他自己："他更喜欢对洪亮的音响进行任意把玩，让这些音调以高低错落的方式流动，而这种流动无论是在平行还是在相反的方向上进行，最终都会令人意外地开花结果。"

219

德彪西把和声建立在全音阶基础上，或者建立在其他与中世纪音乐、民歌和亚洲器乐等调式相关的音阶基础上，他就是通过这种方式对音响进行设计和任意把玩的，此时，他对这些技巧已经非常娴熟，并且运用这些技巧写出了一部完整的歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》，于 1902 年首演，该歌剧根据比利时诗人莫里斯·梅特林克创作的已经在各地广为上演的同名戏剧改编而成。这部歌剧在某些方面可以说是一部瓦格纳式歌剧，其场景具有中世纪传奇色彩。与《特里斯坦》一样，该歌剧也描写了一段婚外恋，背景元素是大海和夜晚。但是，特里斯坦和伊索尔德在歌剧中自始至终都以歌唱的方式表达爱情，而佩利亚斯和梅丽桑德的自我表达只是整部剧中的短暂片刻，他们的自我表达甚至有些不光明正大，在多数情况下，他们出于惧怕，将情感遮掩起来，这种遮掩不仅是刻意而为，而且更富情感，因为歌剧开场的时候，也正是他们开始了解内心情感的时刻。德彪西说过，他想要触碰到"赤裸裸的情感之肉体"，他的确以令人争议的方式做到了这一点，但是，他想要触碰的这个肉体柔软灵活，不但构成了情感，也构成了模糊性和不确定性。

阿诺德·勋伯格（1874—1951）也根据同一部戏剧创作了一首交响诗《佩利亚斯与梅丽桑德》（1902—1903），在这部音乐中，他以典型的手法将近来出现的各种音乐特点融合为一体，如斯特劳斯的丰富音流和细节化的故事叙述，马勒在音乐表达上的内在性，勃拉姆斯音乐展开的紧迫性等，显然，此时的勋伯格对德彪西的歌剧毫无所知。就像马勒在维也纳担任歌剧首席指挥的那段时间（1897—1907）里一直居住在维也纳一样，勋伯格的大部分时间也都是在维也纳度过的，因此，勋伯格对维也纳的音乐传统谙熟于心。他之前的一部交

220

响诗《升华之夜》(Verklarte Nacht, 1899),同样也把后瓦格纳和声融入了勃拉姆斯式的弦乐六重奏手法之中,在标准的四重奏上加入了一把第二小提琴和一把第二大提琴,仅在两年前才过世的勃拉姆斯,也曾用这种丰富的室内乐形式完成了几首作品。勋伯格交响诗的另外一个特点,就是带有一种过于极端的丰富性,一种必须要进行表达的紧迫感,这种紧迫感几乎突破了音乐形式的界限。

勋伯格的音乐之所以还有形式,是因为他常常保留了严格的对位法,这里的对位法,就像拉罗或夏布里埃音乐中固定音型的反复乐句,起到了保持音乐稳固进行的作用。巴赫的仰慕者勃拉姆斯的一些作品就是典型范例,如他的《第四交响曲》中的帕萨卡利亚舞曲末乐章,不仅勋伯格的作品源于此,与勋伯格几乎同时代的德国作曲家马克思·雷格(1873—1916)以及布索尼的作品也源于此。在20世纪的头几年里,雷格在奥地利—德国音乐中的地位比勋伯格要突出得多,当然,他的作品数量也大得多,尤其是器乐作品。他的几部作品是以赋格曲终结的变奏套曲,但是,产生动力的对位法在这些作品中几乎无所不在,而且都是在密实的和声织体中向前发展。雷格承认,他的钢琴改编曲源于巴赫的音乐,实际上,布索尼的作品也是如此,布索尼是德国—意大利混血作曲家,但此时以钢琴大师身份著称。

布索尼并不是唯一一个对巴赫表现出全新热情的演奏者,后来被称为"早期音乐复兴"的运动就可以追溯到1890年。这一年,居住在伦敦的法国音乐家阿诺德·多尔梅奇(1858—1940)举办了他的第一场音乐会,多尔梅奇在演奏上和乐器制作上都是一个先驱者,他让人们重新听到了差不多已经被几代人忘却了的古乐器声音,这些乐器包括羽管键琴、琉特琴、维奥尔琴和竖笛。之后不久,即1903年,羽管键琴家万达·兰多芙斯卡(1879—1959)首次亮相,开始了她将"现代"羽管键琴大众化的音乐生涯。[①] 现代羽管键琴并不是17和

① 万达·兰多芙斯卡(Wanda Landowska, 1879—1959)是波兰羽管键琴演奏家、钢琴家,以研究和演奏17—18世纪巴洛克和古典键盘音乐闻名于世,她在20世纪早期录制的巴赫键盘音乐唱片被视为阐释古典演奏艺术风格的范例。——译者注。

18世纪的人们所熟悉的那种羽管键琴，在音阶和力度上接近于三角钢琴。正如兰多芙斯卡所说，对于早期音乐的重新发掘，是对当时作曲状况的一种反应："当我们有时对宏大的规模感到厌倦时，当我们在极尽夸张的浪漫主义浓稠氛围中呼吸不到空气时，我们所要做的只是敞开窗户，把我们华贵而美丽的过去展现出来。"

要在这个时期的作品中找到她所说的"极尽夸张的浪漫主义"的含义并不难。在普契尼的歌剧《托斯卡》(1900)和《蝴蝶夫人》(Madam Butterfly, 1904)中，激情荡漾的歌唱被一种更为流畅、旋律更为优美的声乐风格所替代，后者可适用于表现各种各样的对话，如爱情和讯问场景中的对话，两部歌剧对情感的表达也及至饱和，并且非常敏锐准确，因为普契尼对创作大段咏叹调赋有天资，也擅长创造戏剧逼真性，情感表达最为饱满的时刻就是在这种逼真性中得以实现。斯特劳斯在他的第一部歌剧杰作《莎乐美》(1905)中，就是借鉴了普契尼这两部歌剧中的表现手法，在这部歌剧中，颓废的情感和颓废的背景都通过非凡的细节展现出来。里奥斯·雅纳切克(1845—1928)的《耶奴发》(1904)也是如此，[①]这部作品的旋律取自捷克语言节奏和民间音乐，是一部类型完全不同的歌剧。管弦乐队的规模也有"极尽夸张"之处，无论是在音乐会舞台可以容纳的演奏员数量上，还是在指挥者可以控制的乐手数量上，都是如此，勋伯格的大型康塔塔《古雷之歌》(Gurrelieder)在管弦乐队的规模上达到极限，因为演奏这部完成于1900—1901的康塔塔的管弦乐队，需要大约135个乐手，其中包括八个长笛和十个圆号演奏员。

222

但是，这一时期音乐的丰富性也是一种多样化。在维也纳进行创作的作曲家远不止勋伯格和马勒两人，因为这个时期也是轻歌剧的黄金时期，这个时期的作品可以比小约翰·斯特劳斯的歌剧更加流畅奢华，但仍然以圆舞曲风格为主，弗朗兹·莱哈尔(1870—1948)的《风流寡妇》(Die lustige Witwe, 1905)就是典型一例。在美国，一种叫作拉格泰姆的新型大众音乐开始流行，斯格特·乔普林(1867/

① 捷克作曲家雅纳切克的歌剧《耶奴发》又名《养女》。——译者注。

8—1917）创作的极为成功的《枫叶拉格》（1899）就是这种体裁的代表作。与此同时，巴黎和柏林出现了一种新型的音乐娱乐形式，一种被称为夜总会歌舞表演的娱乐形式，表演过程中演唱的歌曲歌词不落俗套，常带有政治、道德或社会批评锋芒。萨蒂和勋伯格都写过此类作品，但数量不多。

对于萨蒂而言，夜总会歌舞表演对传统曲式、体裁和和声出手重击，是迅速避开兰多芙斯卡所说的“极尽夸张”手法的捷径，但这并不是唯一的途径，当时的巴黎就已经出现了其他途径。德彪西的《佩利亚斯与梅丽桑德》的成功使他成为法国音乐的中心，之后，他继续尝试用飘忽不定的和声手法进行创作，完成了第二部交响素描《大海》（La Mer, 1903—1905），其中作为核心的第二乐章“浪花的游戏”（Jeux de vagues），从一个波浪般的旋律主题过渡到另一个，每一个旋律主题似乎都产生于位于表层之下的和声，就像波浪产生于水面下的张力一样，一个接一个的和弦似乎并不是连续向前推进，而是在漂移和打转，就如同海里的水流一样。1907 年，德彪西在写给出版商的信中说道，他“越来越感到，从本质上说，音乐不是那种可以在极其严格的、传统形式中流动的东西，它有色彩，也含有被节奏化了的时间”。这个描述适用于“浪花的游戏”以及德彪西在这一时期创作的许多钢琴曲，这些作品与马勒和斯特劳斯的作品不同，不依赖于庞大的现有音乐资源去维持一个强有力的和声运行方向，德彪西的三首相联乐曲《版画集》（Estampes, 1903）、由两部组成的《意象》（Images, 1901—1905 和 1907）都属这类作品。正如这些标题所示，作品中的意象如绘画般形象，但是，德彪西这样做的目的只是为了表现出对音乐织体或和声的某一个方面所作的特别处理，对织体的处理在《意象》第一部“水中倒影”（Reflets dans L'eau）中非常典型，对和声的处理在“塔”（Pagodes）中非常具有代表性，“塔”以中国的五声音阶风格为《版画集》开场。在德彪西的作品中以及与他同时代的普契尼（《蝴蝶夫人》）和莫里斯·拉威尔（1875—1937）的作品中，从东亚和西班牙传统中借鉴而来的音阶都非常出彩，当然，1880 年代的时候也是如此。拉威尔写出了这个时期最为慵懒的东方风格杰作（为女高音和管弦乐队而作的声乐套曲《舍赫拉查德》，1903），也写

223

出了这一时期最为重要的西班牙音乐，即管弦乐《西班牙狂想曲》(1907—1908)，还写了一部描写一个钟表匠的妻子像钟表那样安排自己的浪漫生活的喜歌剧《西班牙时刻》(L'Heure espagnole, 1907—1909)。1907年，一个名叫马努埃尔·德·法雅(1876—1946)的作曲家从马德里来到巴黎，他的这次行程几乎是归家之旅。

对于一个当时呆在巴黎的年轻匈牙利人佐尔坦·科达伊(1882—1967)而言，德彪西对非寻常性音阶的使用具有典范性作用，科达伊把这个法国作曲家的一些作品带回了匈牙利，给他的朋友贝拉·巴托克(1881—1945)听。他们两人其实于1905年就已经开始收集民间音乐，并在特兰西瓦尼亚和斯洛伐克的小村庄里发现了新理念，即大小调体系之外还有大量的音乐可能性的理念，这种理念在德彪西的音乐中得到了验证。其他地方的作曲家尤其是英国作曲家也有同样的发现，居住在英国的奥地利作曲家珀西·格兰杰(1882—1961)开始收集、研究、改编民间音乐，同时也用非民间音乐传统进行创作，其目的都是使每一个音乐层面——和声、节奏、乐器编配和曲式等——都具有更大的自由性。对于格兰杰来说，这种自由就意味着完全放弃视艺术作品为完美成果的西方理念，他的许多作品都是以几种不同的曲式方式存在，可以用完全不同的方式演奏。显而易见，他是一个能给其他作曲家以启示的音乐家。但是，尽管当时的英国作曲家如弗雷德里克·戴留斯(1862—1934)、拉尔夫·沃恩·威廉斯(1872—1958)和古斯塔夫·霍斯特(1874—1934)等也对民间音乐抱有热情，可是他们对音乐作品的理解却保守得多。

224

马勒虽然也吸收民间音调，但他的做法性质不同，他吸收民间音乐是为了讽刺，而且，具有民间音乐元素的音乐在他的作品中也只是一部分而已。在创作了声乐套曲《少年的魔号》和他的声乐—交响乐之后，他就越来越少地借鉴民间音乐素材了，但他在这之后创作的纯粹的管弦交响曲(Nos. 5—7, 1901—1905)和一首大型作品(No. 8, 1906—1907)中，还是有民间音乐元素的，后一首作品中的合唱部分，是根据赞美诗《神圣创造者请降临吧》(Veni Creator Spiritus)和歌德的《浮士德》最后一幕中以天国为背景的结束场景创作而成的。这部作品在首演时，马勒调集了一千多名演唱者，在合唱规模上，超越了

勋伯格的《古雷之歌》，成为音乐巨型症的极端代表。而此时的勋伯格已经对这种音乐巨型症做出了相反的反应，他开始专注于创作小型体裁的作品，如《第一弦乐四重奏》（1904—1905）和《第一室内乐交响曲》（1906），但是，他仍然像过去一样大胆尝试和声，坚持运用对位法，或在形式上进行细节化描述。以上这两首曲子，由于在所有这些方面都非常超前，而且是连续演奏，因而创造了空前复杂的音乐语境，音乐必须艰难向前行进才能获得解决。但是，自《升华之夜》开始，勋伯格音乐的演进之路就超越了一个年轻艺术家从幼稚到完全成熟的变化过程，他的音乐就好像是由历史创造的，但同时也在创造历史。

但是，有些作曲家并没有感觉到时间如梭，或者说，他们有不一样的感觉。在莫斯科接受过柴可夫斯基音乐传统训练的谢尔盖·拉赫玛尼诺夫（1873—1943）创作的作品，就没有奔流穿梭的声音，从他的《第二钢琴协奏曲》（1900—1）到《第二交响曲》，都没有必然会出现的、持续不变的支配力量，两首作品都是杰出的浪漫主义音乐，此处的浪漫主义是从19世纪延续下来的浪漫主义，且这种延续没有刻意性。而西贝柳斯的《小提琴协奏曲》（1903）则告诉我们，旧的调式也可以被用来强化传统和声，而不是像德彪西的作品那样化解传统和声。此时，舒曼曾经见证过的发生在激进者和保守者之间的争论，又再次被掀起，但是现在，音乐语境要复杂得多，争论各方无法达成一致，即使对争论的本质也没有统一认识。勋伯格总是把自己看作是传统主义者，认为自己重复着勃拉姆斯和莫扎特等音乐前辈做过的事情，即按照传统所要求的方式把传统向前推进，将传统延续下去。

225

即便如此，要想不把勋伯格和德彪西的作品说成是那个时代快节奏的一种标志，也并非易事。1900年左右，社会和科学技术发生了前所未有的变化，女性和有色人种逐渐获得了平等权益，作曲家中就有这种平等思想的代言人，如女作曲家塞西勒·谢米纳德（1857—1944）、埃塞尔·史密斯（1858—1944）、埃米·比奇（1867—1944），还有创作了清唱剧《海华沙之歌》（1898—1900）并为此被人赞扬的英国黑人作曲家塞缪尔·科尔里奇-泰勒（1875—1912）。

而技术对于音乐的影响才刚刚开始。录音技术一经问世，就赶上了1889年勃拉姆斯的钢琴演奏，抓录了其中的一个片断。到了20世纪初，录音技术已经成为传播音乐演出的一种手段，恩里科·卡鲁索(1873—1921)于1902年做了首次录音，他的歌声成为最早被录制的声音。另一个生命力更加短暂的新事物是“自动钢琴”，即一种非常复杂的能够自动演奏的钢琴，[①]乐曲演奏可以被事先录制在纸质卷筒上，该纸质卷筒可以记录、保存按键和脚踏板的细微变化。这种乐器发明于1904年，很快就被用来演奏德彪西和马勒的音乐。

226

作曲家们都在倾听未来的声音，但是，没有一个作曲家比布索尼更加敏锐，1905—1909年，布索尼在柏林指挥新音乐会，1907年，出版了《音乐新美学概论》(Entwurf einer neuen Asthetik der Tonkunst)。布索尼发出的对自由的呼唤，和德彪西对自由的渴望一样坚决、乐观、具有启示性，他让人们把音乐形式从标准模式中解放出来，让人们使用新音阶，使用比半音更小的音程，他认为，这种微型音程也许可以用电子乐器来实现。像德彪西和其他许多音乐前辈一样，他也想让音乐回归自然，或者说，他想让音乐走进具有无限可能性的自然中。他说，这就是他的梦想。很快，这个梦想就变成了现实。

① 自动钢琴(英文 player piano, piano player 或 pianola)19世纪末现于欧洲，20世纪初受到大众青睐，其发声原理是由机械装置控制的一架竖式钢琴，使用踏板装置或电机驱动来操作安置在键盘上方一个击键的演奏器。这个演奏器通过一个充气装置冲击到对应钢琴卷帘的穿孔，这就是打孔纸卷(paper rolls)，这些纸卷帘穿孔的位置和长度决定乐音的音高和时值，然后经由充气管里面的气流接触音捶来敲击琴弦产生乐音。——译者注。

第七部分

纷乱的时间 1908—1975

一个时代根本没有开始或结束，它延伸入下一个时代，同时又成为下一个时代的开始，尽管如此，1908 年仍然是音乐历史上一个特殊的、具有决定性意义的时刻。这一年，勋伯格完成了第一批完全不使用大小调和声体系的作品，他的学生安东·韦伯恩(1883—1945)紧接着也加入了这场革命。这种通常被称为"无调性"的音乐，在和弦上可以包括任何种类的音符组合，当然，任何一首无调性作品都有可能是作曲家用非常精确的方法组构而成的，这种组构要么是刻意的设计，要么是出于灵感。在这种音乐中不存在任何力量去迫使音乐解决到主调性上，因为根本不存在调性，当然也就没有主调。

在某种意义上，勋伯格的革新为音乐创作带来了自由，一种他自己以及德彪西和布索尼一直渴望获得的自由。但是，对于勋伯格而言，他的创新也导致了事与愿违的结果——革新成为音乐中的一种生活方式，他的创新既开辟了一个新的时代，也成为未完成的事业，在这个通常被称为现代主义的新时代里，人们探索着更多、更激进的革新可能性。在这个意义上，无调性音乐可以与抽象画派相提并论，两者几乎同时出现在 1910 年，这一年，瓦西里·康定斯基创作了他的第一幅作品，[①]与抽

① 瓦西里·康定斯基(1866—1944)是俄国现代派抽象艺术画家和业余大提琴手，被誉为现代抽象艺术在理论和实践上的奠基人，重要论著和文章有《论艺术的精神》、《关于形式问题》、《点、线到面》、《论具体艺术》等。此处著者所讲 1910 年康定斯基的第一幅作品题为《即兴创作》。——译者注。

象画一样,无调性音乐不仅和过去也和世界其他地方的文化彻底决228 裂,因为迄今为止,所有音乐都是以某种和声或者音符为基础的,所有的音乐都须扎根于长期积淀下来的文化传统,但现代主义却是要创新、再创新。

现代主义在定义上必须与西方古典音乐的和声传统决裂,但是,有些现代主义音乐在与该传统决裂的同时,也在民歌音乐中找到了立足点,找到了维持和创造和声稳定性的方法,也找到了维持和创造传统理念的方法。毕加索对于非洲艺术的热衷,就与这样的现代主义音乐行为有相似之处。如此说来,并不是所有的现代主义音乐都是无调性音乐,但或许所有的无调性音乐在本质上都是现代主义音乐。至少可以这样认为,早期的现代主义音乐,一方面与古典音乐传统背道而驰,另一方面也与大部分古典音乐听众相对立。现代主义音乐家,就是要让现代主义音乐晦涩难懂,让听众对它持有异议。

即便如此,勋伯格的无调性音乐仍然和西方文化的近现代历史有着必然关联。30 或 40 年前出现的那些绘画作品是抽象派绘画的源头所在,同样,无调性音乐,从逻辑上说,也是继晚期李斯特或马勒、斯特劳斯乃至勋伯格使用极端不协和和音创作音乐后出现的音乐,的确,这种历史连续性同艺术所获得的自由性是一样的,都合理地解释了音乐为何会跨出如此不同寻常的一大步。

要为无调性音乐进行历史定位,就像给抽象派艺术进行历史定位一样,还必须考虑到大众艺术在当时所承担的负面角色。如果现代主义的冲动确实存在的话,那么,这种冲动就不仅是针对古典音乐传统也是针对大众艺术思想作出的反应。20 世纪,大众艺术的影响力非常强大,1902 年打造卡鲁索的文化机器,在很大程度上,是导致229 这种现象的主因。而现代主义音乐,无论是现在还是当时,都不是为市场而做的音乐,市场也无意去接受现代主义音乐。

现代主义音乐把注意力从产品转移到过程本身,转移到如何作曲、为什么作曲这些问题上,在这一点上,它仍然同抽象派艺术有相似之处。非常重要的一点是,现代主义音乐技巧减少或甚至完全消除了调性和声向某一个方向推进的动态趋势,在作曲家们创作的音乐中,可以有多种时间体验和感知,这些体验和感知往往可以同时存

在，例如，固定和声所表现的静态时间，固定反复乐句所表现的重复性时间，用传统概念几乎无法理解的和弦进行所表现的混乱而匆忙的时间，音乐回溯情节时所表现的倒行的时间，音乐在出其不意地诠释传统曲式和体裁过程中所表现的双重时间等等。在这方面，现代主义音乐不仅与抽象派艺术完全一致，而且还与当时的另外一个思想态势相契合，这就是 1905 年爱因斯坦给予人类启示的时间思想：时间不是具有普遍性的常态常数，而是可以随着视角的位置和视角运动方向和方式的不同而有所不同，时间不只是一种，而是有许多种。

也许，正是时间的这种多元性才使得现代主义音乐晦涩难懂。从 16 世纪到 20 世纪早期，几乎所有的西方音乐都以非常坚决的态度呈现着一种连续的、向既定目标行进的音乐展开，这种音乐展开赋予流动的时间以有序的形式，并因此而具有了令人动容、令人慰藉的能力，但是，现代主义音乐却要么回避或拒斥这种音乐展开，要么将它复杂化。现代主义音乐所描绘的时间轮廓，是无序的、不规则的、繁杂的或散乱的，它让听众领悟到的意义要艰深得多。

但是，听众从现代主义音乐那里学到的却也是现代主义音乐产生于其中的现代文化的意义。现代主义之前，例如 1880 年代，勃拉姆斯、布鲁克纳、弗兰克、格里格和柴可夫斯基使用的都是同样一种音乐语言，小约翰·斯特劳斯的华尔兹或者美国管乐队指挥约翰·菲利普·苏萨（1854—1932）的进行曲，使用的也都是同一种音乐语言，人们对于西方传统的本质和历史的认识也基本趋同。1908 年，这种趋同性遭到重创，多种多样的西方音乐语言涌现出来，地球上有多少种音乐语言，就有了多少种西方音乐语言，此外，考虑到人们在音乐主题和音乐理解模式问题上意见不一，也可以说，西方音乐语言的种类或许比地球上所存在的音乐语言的种类更加繁多。

230

与此同时，录音技术的出现，让西方音乐不仅拥有了作曲和音乐传统的历史，也拥有了演奏的历史，录音技术可以让某一时刻的表演在几十年内被反复聆听。另外，唱片工业的兴起，也使音乐体验不再特殊，不再需要专业知识，不再是必须走出家门而为之的事情，也不再是个人行为，不再是只有当听者和音乐家共处同一空间时才可发

生的行为。音乐无所不在,音乐也可以来自数不胜数的五湖四海和各色人等,可以来自缅甸宫廷或勃艮第王宫,来自合着琉特琴或电声吉他的伴奏而演唱的歌手,来自利盖蒂、李斯特,来自拉索或是兰蒂尼。[1] 时间的相对性无所不在。

① 捷尔吉·利盖蒂(Gyorgy Ligeti, 1923—2006)是匈裔奥地利作曲家,写了一系列技法新颖的音乐作品,他在1961年创作的《大气层》采用音块作曲技法,标志着西方新音乐创作技法的一个新起点。奥兰多·拉索(Orlandus Lassus, 1532—1594)是16世纪文艺复兴时期尼德兰乐派作曲家,复调大师。弗朗西克·兰蒂尼(约1325—1397)是中世纪晚期意大利盲人音乐家,创作了大量世俗歌曲和器乐曲。——译者注。

第 18 章　重新开始

231

现代主义音乐创作始于歌曲，也就是勋伯格为斯蒂芬·格奥尔格的新诗谱写的歌曲，格奥尔格的诗歌语言安静并充满梦幻感，主题都是灵魂之旅。勋伯格与格奥尔格，一个是奥地利音乐家，另一个是德国诗人，两人在创作上的相遇，产生了两首作品：勋伯格的《第二弦乐四重奏曲》(1907—1908)和声乐套曲《空中花园录》(Das Buch der hangenden Garten, 1908—1909)，后一首作品是为女高音和钢琴所作，前一首乐曲的四个乐章中的最后两个乐章，由女高音唱出格奥尔格的诗词。这首四重奏曲演绎了无调性音乐的产生过程，就好像勋伯格有意要给无调性音乐一个合理解释。第一乐章的升 F 小调，非常极端并难以掌握，适用于那些听起来紧迫不安的音乐。紧跟在第一乐章之后的，是根据一首流行歌曲改编的变奏套曲，强化了曲调的忧郁感，有马勒风味，在这之后，女高音进入，开始演唱作品中格奥尔格的第一首诗，但此处的调性改为降 E 小调，这又是一个非同寻常的调性。前三个乐章对音调的这种极不稳定的控制，在最后一章中，突然被放开了，琴弦便在无垠的空间里漂浮，女高音唱出了格奥尔格的一行诗歌："我感觉到来自其他星球的空气"。在这首弦乐四重奏曲之后，勋伯格就创作了《空中花园录》，这部声乐套曲是彻头彻尾的无调性音乐。

勋伯格完全可以就此止步，仅仅停留在将这种特殊的无调性音乐语言用于特殊情况——格奥尔格毫无根基感的诗歌——的层面。

232

当时,韦伯恩也在为这些诗歌谱写无调性音乐,但是,这两位作曲家都把他们对传统的背离视为历史性突破,而不是一种暂时性的实验性创作,此时,他们已经没有回头路可走。1909年底,勋伯格又写出了几部无调性作品:只有一个女性演员的独幕歌剧《期待》(Erwartung),一组《五首管弦乐曲》(并非交响曲,因为传统的曲式已经随着支撑这些曲式的传统和声的逝去而不复存在),以及《三首钢琴曲》。勋伯格在写给布索尼的信中解释道,他的目的不仅仅是要延展音乐的可能性,而是要提供一种更加真实的音乐表达,这才更加重要。他坚持说,"一个人在某段时间里不可能只有一种感觉,一个人同时会有千万种感觉……我们的感觉所表现出来的这种多样性,这种繁杂性,这种不合逻辑性,我们的感觉在相互影响时所表现出来的不合逻辑性,是被我们奔涌而上的血液所触动的,是被我们的感官或神经作出的反应所触动的,这些才是我想让我的音乐中所具有的东西"。

勋伯格在这封信中还重复了布索尼和德彪西的观点,他说:"和声是表达,除此之外,什么也不是了。"因为要表达人的经历和体验的复杂性,和声也必须非常复杂,音乐曲式也必须不断演化,没有重复的音乐主题,也就没有一成不变的节拍。如果勋伯格问自己,为什么此时此刻人的经历和体验如此复杂,他可能会回答说,在已经开始塞满机动车辆的城市里,生活节奏多么不同,交通噪音、电灯和广告业的发展带给人的刺激也多么不同,他还可能提到与他同处一座城市的西格蒙德·弗洛伊德提出的观点,因为在写给布索尼的信的最后,他提到了"潜意识心理活动"。对于弗洛伊德而言,潜意识欲望可以导致某些情感和行为的产生,但表面看来,这些情感和行为似乎与这些欲望毫不相干,或者这些情感或行为之间也毫无关联,而在勋伯格的无调性和声中,各种关系之间也缺乏传统大小调体系所维持的那种明显的逻辑性,在这一点上,勋伯格和弗洛伊德非常相似。可以说,勋伯格的和声就好像行进在黑暗中。

233

勋伯格凭灵感创作,从这个意义上看,他的和声也可能已经走出了黑暗。的确,他的作曲速度让人联想到他的歌剧《期待》,这部歌剧的管弦乐音乐就持续有半小时之久,并极富色彩感,使用了大量不同

的和声语汇，这些和声反映在不断变化的器乐配置和音乐织体中。勋伯格创作这样一部作品，从头至尾只花了17天时间。该歌剧剧本由在维也纳接受训练的医生玛丽亚·帕本海姆创作，全剧由一个女子的独白构成，该女子在森林中夜行，寻找那个弃她而去的男子。剧本所表现的复杂情感——爱情和恐惧（也包括对爱情的恐惧），愤怒和悲伤——都与嬗变和自我欺骗相互交织，这种复杂情感正是勋伯格想要表达的。勋伯格让音乐跟随人们体验情感时的速度和复杂性向前行进，让音乐变得更加真实，在这一点上他做得非常成功，这部歌剧清楚地表明了这一点。但是，表达情感的无调性语言其实是调性语言的延伸，无调性语言所否定的东西也正是无调性语言的参照物，因此，无调性语言也无法声称自己更加自由或更加接近真实。

1908—1909年之间的其他音乐，无论是否有无调性（大部分不是无调性音乐），都是这个把情感复杂化了的时代的产物。与勋伯格保持信函来往的布索尼，在无调性音乐的边缘处为他精美动人的《哀伤的摇篮曲》（Berceuse elegiaque, 1909）找到了一种和声。斯特劳斯在《厄勒科斯特》（1906—1908）中也运用了不协和和声，这些和声无论是处在原始状态还是经过演绎的，都只是维持了一种调性的感觉。这部作品和《期待》一样，也是一部独幕歌剧，但长达两小时之久，也集中刻画了一个等待中的人物——厄勒科斯特，她等待着兄长俄瑞斯忒斯回来为他们被杀的父亲阿伽门农报仇。剧中的标题人物几乎自始至终都在舞台上表演，她的内心充满盛怒、悲伤、情爱和渴望，她的演唱就发自被这些情感烦扰的骚乱内心。斯特劳斯对她周围其他人物的刻画，也具有他在创作声乐和管弦乐时所体现出来的那种惯常的精确性，例如，给予姐姐厄勒科斯特安慰但又被她拒绝的克丽索特米斯，还有厄勒科斯特被内疚困扰的母亲克莱天奈斯托。对于斯特劳斯而言，极端的和声就是一种表达手法，不是历史必然。他在《厄勒科斯特》中运用了无调性语言后，就转向完全的调性音乐世界，转向由奢华的华尔兹舞曲和曲调优美、风格飘逸的女高音构成的音乐世界，《玫瑰骑士》（Der Rosenkavalier, 1909—1910）的世界。

234

这一时期，马勒完成了他最后的作品：《大地之歌》（Das Lied von der Erde）以及《第九交响曲》。《大地之歌》是一部为男高音和女中

音(或男中音)所作的由管弦乐队和六首声乐段落构成的交响音乐,马勒选用了多首中文古诗的德语译文作为歌词,作品中出现了偶尔的五声音阶音调,从而打开了五声音阶风格的大门。但是,冗长、缓慢的末乐章,在表达上仍旧是彻底的西方音乐风格和浪漫主义风格,这个题为"送别"(Der Abschied)的乐章,用一种自身也走到了终结处的音乐语言表现告别情景。《第九交响曲》虽然没有声乐,但也以同样的方式结束。在未完成的遗作《第十交响曲》(1910)的第一乐章中,和弦极度不协和,传递出明显的担忧,这是音乐对自身的担忧,对这个世界的担忧,或是对乐曲正在表现的那个人物的担忧。调性和声织体在《大地之歌》和《第九交响曲》的末乐章中似乎已经衰竭不堪,到了《第十交响曲》,这种调性和声织体似乎开始分崩离析了。

就像在勋伯格的音乐中一样,在马勒和斯特劳斯的音乐中,不协和音响也表达了个人情感,这与德奥浪漫主义传统完全一致。虽然德奥浪漫主义传统包含了最全面的和声逻辑,但恰恰是这个传统缔造出的音乐,才最为有力地表现了不协和音乐。其他传统的音乐,如德彪西的音乐,其和声扩展可以轻松许多,和声扩展所传递的信息也包含较少的主观主义特性。

235

勋伯格之所以比别人更容易地转向无调性音乐创作,也可能是因为他的学生如韦伯恩、阿尔班·贝尔格(1885—1935)等一直与他为伴,这些学生与他关系密切,且天资聪颖,对他敬仰有加。但是,尽管勋伯格的作品广为人知(如1912年,伦敦举办了《五首管弦乐曲》的演出),却并不为多数人所理解,在他自己的音乐圈子之外,也影响甚微。但在美国,艾夫斯却独自闯出了一条无调性音乐之路,但他的目的却完全不同,而且他总是把无调性音乐置于一个有调性语言的语境中。他的《未被回答的问题》(1908)是一部广播剧,专为安置在三个不同位置的器乐演奏组而作,这种多方位也是他的一个创新。剧中,独奏小号不断提出几乎没有调性的问题,木管乐器用无调性的疾行作答,表现出一种回避,而弦乐器则让稠密的协和音程慢慢倾斜而出,就像先知似的守护着自己的答案。作品中强烈的协和音程,与沃恩·威廉斯采用托马斯·塔利斯诗篇为管弦乐队而作的《塔利斯主题幻想曲》(1910)的协和音程非常相似。此时,两个作家彼此都

不可能知道对方,但却生活在同一个音乐世界里,在这个世界里,受调式音阶导引的大小调和弦产生的效果,非常新颖,却表现了永恒性,与勋伯格无调性音乐的时间性形成了隐含或明显的对比。

对于勋伯格自己而言,无调性音乐可以表达超越性,第一次出现在他的《第二弦乐四重奏曲》末乐章中的无调性音乐就是如此。当时的俄国人也有同样的观点,主要表现在亚历山大·斯克里亚宾(1872—1915)的作品中。此时,在以莫斯科和慕尼黑—维也纳轴心地区为中心的两个区域里,抽象艺术和无调性音乐都在快速发展。大约在1905年左右,静止和声开始反复出现在斯克里亚宾的音乐中,他运用的静止和声与早在德彪西和李斯特的音乐中出现的静止和声的构成原理一样,其中还包括全音阶。斯克里亚宾的管弦乐作品《狂喜之诗》(Le Poeme de l'extase, 1905—1908),把静止和声和来自小号旋律的急促推动力结合起来,形成了连续不断的波浪式行进,带有毫不掩饰的性意向,乐曲的最终目标是协和音的解决,这个目标早就清晰可见,但目标的到达却被反复地延迟。但在接下来的创作阶段中,当斯克里亚宾只创作清一色的钢琴独奏曲时,不协和和弦开始具有了稳定性并散发出耀眼的光芒,在这些非常稳定的不协和和弦中包含了斯克里亚宾所说的"神秘和弦",这种和弦有六个不同的音,很难用调性逻辑来理解。

236

不同作曲家对和声危机作出的反应各有不同。汉斯·普菲茨纳(1869—1949)极富特点和亮点的歌剧《帕莱斯特里纳》(1912—1915)是遵循传统音乐价值的一个范例,普菲茨纳也通过这个范例为传统音乐价值做了辩护。斯特劳斯仍然按照老习惯在创作。西贝柳斯也不例外,尽管他的《第四交响曲》(1911)是他最为露骨的不协和音响作品。斯克里亚宾的老同事拉赫玛尼诺夫也继续着他的创作,完成了《第三钢琴协奏曲》(1909),就好像什么事情也没发生一样。但是,另一个年轻的俄国作曲家伊戈尔·斯特拉文斯基(1882—1971)就不一样了。斯特拉文斯基于1910年随俄罗斯芭蕾舞团从圣彼得堡到达巴黎,该芭蕾舞团由艺术经纪人和鉴赏家谢尔盖·佳吉列夫(1872—1929)组建,他的目的是要把俄国的音乐、编舞者和舞蹈演员带到西欧。同年,斯特拉文斯基受佳吉列夫之约创作的第一部

237 作品《火鸟》上演,引起轰动,这主要是因为斯特拉文斯基的后里姆斯基-柯萨克夫风格音乐极端奢华,音乐中还有一些斯克里亚宾风味,也体现出他把音乐视为机械结构的个人品位。

但是,到了西方之后,斯特拉文斯基很快就意识到时代变了,并认为自己也可以参与改变时代。他为佳吉列夫写的第二部芭蕾舞剧音乐《彼德鲁什卡》(1910—1911),使他被划为音乐激进派,但他的激进主义与勋伯格的激进主义截然不同。斯特拉文斯基基本上抛弃了《火鸟》中的浪漫主义和声,使音乐非常简洁,并通过叠加音乐线条的方式创造复杂的音乐织体,每一个旋律线条都有自己的节奏和方向。他的音乐曲式是通过同样的方式构建而成的:在节奏律动完全一样或密切关联的前提下,音乐从一个主题跳跃到另一个主题。此处,律动的作用是通过拍子的变换将音乐组合在一起,这个作用几乎与过去调性在音乐中的作用一样,但现在是律动而不是调性将音乐向前步步推进。如此一来,旋律变得无关紧要,它可以是露天集市音乐,也可以是古朴的民间歌曲。乐曲就像新出现的电影艺术一样,受速度和剪辑操纵。斯特拉文斯基的音乐与巴勃罗·毕加索和其他艺术家用日常生活素材做成的拼贴艺术也有类似之处。

在芭蕾音乐中格外注重律动应该是非常正当的,但是,从《彼德鲁什卡》可以看出,这个充满想象力的作曲家把这个纯粹是功能性的机制操作得多么机智有策略。佳吉列夫对《彼德鲁什卡》的策划和宣传,使得芭蕾舞音乐成为了几乎每一位巴黎和巴黎之外的作曲家日程表上的创作内容,在接下来的几年中为俄罗斯芭蕾舞团创作音乐的作曲家,有拉威尔(《达芙妮与克罗埃》,1912)、德彪西(《游戏》,1913)、斯特劳斯(《约瑟夫传奇》,1914)以及萨蒂(《游行》,1917)。《彼德鲁什卡》的上演还产生了一个结果,即证明了民间音乐的使用

238 方法完全可以不同于德沃夏克在交响乐中使用民间音乐的方法,但拉罗、夏布里埃和格里格已经为这种新的方法作了铺垫。在接下来的几年中,斯特拉文斯基创作了一系列以民间音乐为基础的作品,他那些情趣完全不同的同僚们——如拉威尔、法雅和巴托克——也创作了不少类似的作品,在这些作品中,民间音乐思想不再是被融于传统和声的元素,而是保持了自己的民族鲜活性。

芭蕾舞剧《彼德鲁什卡》讲述的是一个俄国木偶人物的故事,该故事与意大利—法国传统戏剧中犹豫的独行者形象——即哑剧男丑角——有关,碰巧的是,勋伯格在这之后为混合五重奏配乐朗诵所作的《月迷彼埃罗》(Pierrot lunaire, 1912)也以该人物为主题。这样的巧合并不非常令人吃惊,当时,艺术正在参与改写人的意志、意识和独立性等概念,木偶和面具成为非常贴切恰当的人物形象。但是,勋伯格的《月迷彼埃罗》同斯特拉文斯基的《彼德鲁什卡》多有不同,这部作品是声乐套曲,歌曲半唱半说,有夜总会歌舞表演风格,配乐突出了从骇人听闻的暴行到欢乐嬉戏的大起大落。剧中主要人物分裂成了碎片,紧凑、强烈和富有魅力的器乐音乐,在一定程度上将这些碎片聚合了起来。斯特拉文斯基和拉威尔都较早观看了该剧的演出,两人很快在随后的作品中,表达了对该剧音乐和声和配器的痴迷,但他们对该剧又说又唱的表演不感兴趣,这种形式一直是勋伯格流派的特产。

1913 年 3 月 31 日,勋伯格在维也纳指挥了一场交响音乐会,演出曲目除了他自己的《第一室内乐交响曲》,还包括他的学生贝尔格和韦伯恩创作的无调性作品,即贝尔格为一个维也纳当代诗人的短诗所创作的《阿尔腾伯格歌曲》,以及韦伯恩的一组六首管弦乐作品。这两部作品都表现了作曲家的独特风格,较早表明了勋伯格范式的无调性音乐的范围之广。韦伯恩的作品大都短小,只持续一分钟或两分钟,组曲中的第六首,长约四分钟,是一首葬礼进行曲,但在语境上却非常广阔。贝尔格的歌曲也非常短小,但音乐的音域却宽广得多,给人美感的乐队配器与勋伯格和韦伯的乐队配器不甚相同。但在当日举行的音乐会上,观众并没有听到全部作品,因为这场"丑闻音乐会"(Skandalkonzert)在演奏贝尔格的作品时,被喧闹的听众打断了,不得不中途停演,这场音乐会后来也因此而著称。

两个月之后,即 5 月 9 日,斯特拉文斯基的下一部芭蕾舞音乐《春之祭》在巴黎首演,这又成为一个疯狂的夜晚。同《彼德鲁什卡》一样,《春之祭》也是让节奏律动施展魅力,但是现在,奏出律动之感的是更大型的管弦乐队,演奏这种律动音乐时,该乐队的音响力度异常强烈,并且使用了更急迫的重复、固定反复乐句和各种切分音节

奏。这首芭蕾舞乐曲一方面再现了古代仪式,另一方面又是对现代机器的描述,钝齿轮般的音乐慢速或狂暴地转动着,向舞剧中节奏律动毫不减弱的两个部分的末乐章挺进。第二个末乐章即仪式结束时的“献祭舞蹈”的速度,正好是第一个末乐章速度的 $1\frac{1}{3}$倍。音乐的噪音让人想起原始的管乐器和鼓的合奏,音乐节奏之强劲,使第一批观众提出了抗议。但是,斯特拉文斯基与勋伯格不同,因为勋伯格没有佳吉列夫帮着做宣传,而斯特拉文斯基很快就以胜利者姿态示人,公众的暴怒恰是他艺术成就的佐证。不久,《春之祭》就开始被列为音乐会曲目,在欧洲各地反复上演,而贝尔格的歌曲直到 1952 年才得以再次上演(当时非常成功,丑闻的时代也已结束)。

240 佳吉列夫先于《春之祭》两周推出了德彪西的《游戏》(Jeux),该作品没有引起太多的骚动,虽然它也非常激进。《游戏》对《波浪的嬉戏》不断更新再现,这个过程持续了 20 分钟,其间出现的音乐包含了多种不同的织体、拍子速度(有时两拍同时进行)以及和声。标题中的游戏有色情意味,在芭蕾舞中参与游戏的是几个网球运动员,该剧音乐表现没有结果的情感冲动,在这个意义上,它是《前奏曲“牧神午后”》的延伸。强烈情感与困惑在音乐中同时出现,这正是勋伯格所希望有的复杂性,但是,此处的复杂性是由精美的和弦创造而成,而这种和弦又与调性保持了那么一点点联系。

也是在这一年,有一位作曲家开始在德彪西、斯特拉文斯基、勋伯格或艾夫斯的作品中寻找更加激进的新起点,此人就是属于所谓意大利未来主义派的卢梭罗路易吉·鲁索洛(1885—1947),他创作的音乐,都是采用噪音器材来演奏。在这些未来主义者眼里,未来就是机器的时代,他们对机器的追捧,远比斯特拉文斯基的《春之祭》要露骨得多。大部分未来主义者都是艺术家或诗人,鲁索洛就是以画家身份开始其音乐生涯的,他没有受过多少音乐基础训练,但这对他来说并不是什么问题,因为他在《噪音艺术》——即未来主义派的宣言著作——中宣称,他要创造的是一种全新的艺术,这种艺术与现代世界丝丝入扣,他说,“今天的机器已经创造出了许多种类、多种组合的噪音,贫乏和单调的音乐之声已经不再能够唤起听者的情感”。二

次世界大战中，鲁索洛的噪音机器被毁，但是他的观念却并不罕见。音乐家们与其他任何人一样，都意识到他们生活在一个全新的时代，这个时代是汽车、飞机、留声机和无线电报机的时代，但是，这个时代将不会通过音乐会舞台上充满恶兆、装在匣中的噪音发声器来表达自己。 241

不管怎样，1914 年 8 月之后，现代主义夸张的情感抒发渐渐消退，贝尔格对战争作出的反应，就是创作了《三首管弦乐小品》(1914—1915)，其中的最后一首是战败气氛中的进行曲。在这部作品中，一个时代似乎正在走向终结，这部作品也是这一事实的见证。不久，贝尔格和其他不少同龄的音乐家一样穿上了军装。一些本来可谓前途无量的音乐家死在了战场上，如乔治·巴特沃思(1885—1916)和鲁迪·斯蒂芬(1887—1915)。音乐会越来越少见，由于大量男子参战，一些管弦乐队首次开始招募女演奏员。欧洲各地仍不时有一些新作品上演，例如，西贝柳斯宏大的《第五交响曲》1915 年在赫尔辛基首演，但是，许多作曲家还是把创作精力集中在更加经济实惠的音乐体裁上。

其实勋伯格已经开始这么做了，斯特劳斯也不例外。斯特劳斯在《玫瑰骑士》之后创作的歌剧《阿里阿德涅在纳克索斯岛上》(Ariadne auf Naxo, 1911—1912)，其实是为室内管弦乐队创作的音乐。的确，削弱作品规模，既是作曲家出于艺术考虑所做的决定，也是现实所迫。斯特拉文斯基在巴黎发现了一种叫做自动钢琴的乐器，[①]这种乐器与他所使用的机械性节奏非常吻合，于是，他开始将自己的作品改编成适合这种家用钢琴演奏的音乐，同时，他还为自动钢琴创作了专门的作品(练习曲，1917)。战前对勋伯格持怀疑态度的德彪西，现在感到自己从没有像过去那样属于法国，他于是开始寻找与民族传统的联结点，并在创作奏鸣曲的过程中找到了这种联结点(为大提琴和钢琴，长笛、中提琴和竖琴，小提琴和钢琴创作的奏鸣曲)，这些奏鸣曲不时向拉莫和库普兰投上诡秘的一瞥。但是，这些

① 见第 17 章有关自动钢琴的脚注。——译者注。

作品同《游戏》一样自由流畅，在和声上还具有冒险性，也同样表达了多样的情感。德彪西在写给朋友的信中谈到其中的第二首奏鸣曲时说，“它非常悲伤，我不知道听到它是应该大笑还是应该哭泣，也许两者都有？”

242

巴托克的民族主义则有所不同，他从民间音乐中学到的思想，是共享不同民族的民间资源。在战争期间，他改编了罗马尼亚、斯洛伐克和匈牙利的许多民歌，在自己的原创音乐中，他也使用了所有这些民间素材。在斯特拉文斯基、勋伯格和鲁索洛之间展开的关于艺术的自然性和人为性的论辩中，巴托克用芭蕾舞曲《木刻王子》(1914—1917)表达了自己的观点，这首芭蕾舞曲以自然性胜出，因为曲子开首是田园诗般的音乐，曲终又回到田园诗般的音乐，然而，该音乐最为成功的地方是为标题中的玩偶所写的舞曲。巴托克在同一时期还写了《第二弦乐四重奏》，对主观性和客观性都作了探索，这部作品与勋伯格的《第二弦乐四重奏》一样，以充满个人愤怒情感的音乐开始，但它的结尾却大不相同，是一首活力四射的乡村舞蹈混合曲。

对于巴托克而言，乡村为城市的机器和冷漠所带来的问题提供了解毒剂，也为他接纳现代城市的不和谐声音和均衡韵律节奏提供了一个框架组织，斯特拉文斯基这一时期的作品也表现出类似的思想。但是，还是有作曲家仍然在幻想更加遥不可及的乌托邦世界，例如，卡罗尔·希曼诺夫斯基(1882—1937)在他的《第三交响曲》(1914—1916)以及其他战争时期的作品中，运用斯克里亚宾和德彪西的令人晕眩的和声和配器色彩，构想了一个星光闪闪的东方世界；谢尔盖·普罗科菲耶夫(1891—1953)则在他的《“古典”交响曲》(1916—1917)中幻想着如果海顿现在还活着的话他将会如何进行创作。这个时候，俄国正处在革命的阵痛中，这种幻想似乎是完全不切实际的空想，但实际上，这样的幻想型音乐是立足于现实基础之上的，它的轻松、怀旧和讽刺精神，对于将来会非常重要，其重要性不亚于具有创新性的现代主义音乐。而现代主义音乐，在战争爆发之初就半途夭折了。

243

美国新潮流的流行音乐此时也正在等待时机，虽然欧洲人并不

怎么能听到这种音乐。斯特拉文斯基第一次通过活页歌谱熟悉了拉格泰姆旋律，并创作了一首由十一人演奏的《拉格泰姆》(1918)。当时，拉格泰姆旋律似乎就是可以被模仿、改编和被吸收的另一种民间音乐形态，这与斯特拉文斯基曾经在纸上而不是像巴托克那样在田野里发现俄国歌曲和舞曲的情况毫无差别。然而，此时的流行音乐与唱片已经开始形成相互利用的关系了。

244

第19章 前进,后退,徘徊

第一次世界大战改变了西方格局,战胜国都在向德国索要赔款,削弱了德国的力量;庞大的奥地利帝国土崩瓦解,俄国变成了一个共产主义国家,美国一跃而成为世界强国。在西方各地,女性正在获得平等权利,工人阶级正在获得一定程度的经济掌控权。在1917年之后的俄国,就像在1789年之后的法国一样,人们希望文化与经历了革命的政治保持一致。但是,变革的实现并不需要压力,因为变革已经无处不在,听众群体不断扩大,新技术涌现而出,经济权利已经易手,这些都对变革起到了促进作用。原先只有中产阶级才享有的休闲和金钱特权,已经开始被越来越多的人所拥有。1920年代早期,公共广播电台在欧洲和美国兴起,几乎把音乐传播到了各个角落,而且是分文不取。

但是,只有一个领域没有发生多少变化:1920年代,广播电台在莫斯科、柏林和芝加哥播放的音乐,在很大程度上,就是1890年代在音乐厅里演出的作品。电台播出的节目单已经基本上固定下来,形成了从巴赫到斯特劳斯再到德彪西的曲目构架,从此时起,大部分人的音乐经历——当然也包括作曲家的音乐经历,都集中在彼时,即不断远去的过去。

245

越来越多的过去的音乐变成了现实,并正在以唱片的形式成为永恒的存在。一战后不久,黑胶唱片将圆筒录音机和自动钢琴的纸卷乐谱逐出了市场,当时这种唱片的每一面只能容纳四分钟左右的

音乐，大型管弦乐作品和歌剧被分成若干个部分进行录制，1925 年麦克风出现后更是如此。（原先，音乐家必须聚集在一个喇叭筒前，因为只有通过这支喇叭才能够直接把他们的声音录制下来）从此时期开始，音乐历史的主要素材就不仅包括作品，也包括演奏了。这个时代，是斯特拉文斯基和勋伯格、巴托克和贝尔格的时代，也是指挥家菲利克斯·魏恩加特纳（1863—1942）和威廉·门格尔贝格（1871—1951）的时代，是女高音阿米莉塔·嘉丽-库契（1882—1963）和伊丽莎白·舒曼（1888—1952），以及钢琴家约瑟夫·霍夫曼（1876—1957）和阿尔弗雷德·科托特（1877—1962）的时代，但这些演奏家和歌唱家灌制的唱片，只是那些备受珍视的唱片中的一小部分而已。科托特与拉威尔关系非常密切，舒曼是斯特劳斯喜爱的歌唱家之一，门格尔贝格指挥了巴托克的作品。但是，相对而言，唱片公司对新音乐关注极少，这也反映了当时的音乐会现状，当然，此时的唱片工业还没有开始影响音乐会现状。巴托克自己就是钢琴家，但他的作品中只有一小部分被灌制了唱片用作商业发行。斯特拉文斯基指挥了自己作品的演奏，但直到 1928 年，他的作品才开始被灌制唱片。商业体制运行下的音乐世界，完全可以靠已经存在的音乐无忧无虑的生存下来，于是，这个世界和当代作曲家之间的隔阂出现了。

246

1918 年 11 月，战争刚刚结束几个月，勋伯格就在维也纳建立了“个人音乐演出协会”，作为对以上商业音乐现象的回应。该组织举办的音乐会，只演出马勒及其之后的作品，而且也只演出小型作品（管弦乐作品被改编成钢琴曲或由室内乐乐团来演奏），并通过演出，形成一种鉴赏和讨论的氛围。他们不需要掌声，也不需要评论家。他们把公众和职业界人士拒之门外。四年之后，该演出协会解体，它所起到的新音乐论坛的作用已经被一个更加庞大的机构所取代，这就是“当代音乐国际协会”（ISCM）。[①]这些组织远离商业性音乐生活，为音乐提供了不受外界干扰的发展场所，一直以来，它们都吸引

① 此处原文全称是 the International Society for Contemporary Music。——译者注。

和聚合着一批富有创造力的音乐家和支持者。

一战以后，一些作曲家更为激进地认为，这个世界已经不再需要作曲家了，曾经的创作条件——普遍存在的关于和声语言和音乐表达的一致看法——现在已经不存在了。为此，1920年代，前些年非常重要的一些作曲家都异常沉寂。埃尔加在完成他为这个时代写的挽歌《大提琴协奏曲》(1918—1919)之后，仅仅创作了一些无足轻重的作品。杜卡斯在1912年之后，也只创作了两首微不足道的音乐小品。拉赫玛尼诺夫1917年开始完全放弃了作曲，直到1926年才重拾旧业，但他实际上是到1930年代才开始较为脚踏实地地进行创作。斯特劳斯和沃恩·威廉斯在1920年代都没有停止创作，但他们最好的作品，要么是在这之前要么是在这之后创作的。艾夫斯虽然从来没有刻意去寻求他人的认可，却也发现自己的创造力日益枯竭，且仍然未引起外界关注。西贝柳斯是这些作曲家中间最为沉默的一个，他创作了小型但又非常有力的单乐章作品《第七交响曲》(1924)，后又在他的交响诗《塔皮奥拉》(1926)中为该乐曲做了附笔，虽然在这以后的三十多年里，他一直被尊为音乐艺术大师，但他早已抛弃了音乐创作艺术，或者说他让这项艺术抛弃了他。[①]

247

如果说音乐艺术在很大程度上还依赖于19世纪的交响乐体裁传统(或者至少是交响乐范畴)、调性和声和单一的表达声音的话，那么它就的确已经抛弃了所有的人。大众对这些音乐特性表面上的嗜好——一个被无线电广播网络培养起来的嗜好——并不足以成就任何事业。第一次世界大战中，已经有一些东西随着成千上万士兵的逝去而永远地逝去了，这件逝去的东西就是人对主体性的信念，对一贯如一的声音和时间流的信念，这样的声音和时间流曾经给予19世纪音乐以持久的魅力，但是现在，强化主体的却是失落。

拉威尔的作品给这种现象提供了一个案例。拉威尔是器乐配器

① 自1926年完成了交响诗《塔皮奥拉》之后，已经60岁的西贝柳斯在后来31年的余生里再没有发表音乐作品，尽管如此，西贝柳斯在国内仍受到极大的尊重，而且在国外也享有很高的声誉，他一直活到92岁(1957)。——译者注。

大师，一战前他就创作了大量的管弦乐作品，这些音乐作品和其他钢琴作品构成了他的主要创作，当时，他充满活力，创作数量丰裕，和声语言非常富有色彩，他从李斯特、里姆斯基-柯萨克夫和德彪西那里继承而来的器乐色彩也非常生动。但是战后，这一切都改变了。拉威尔的管弦乐曲《大圆舞曲》(1919——1920)实际上是一首死亡舞曲，他把死亡置于19世纪华尔兹风行一时的维也纳，置于欧洲音乐文化的中心，为此，佳吉列夫最终拒绝采用这部作品作为一部芭蕾舞的音乐。这首既有享乐主义内涵又令人恐慌的作品，是拉威尔这一时期最后一部主要的音乐会作品，十年后，他才又同时创作了另外两首钢琴协奏曲。这一时期，拉威尔保持创作状态的方法之一，是将他人的作品改编成管弦乐曲，他于1922年为穆索尔斯基配器的管弦乐曲《图画展览会》就尤为突出。拉威尔的独幕歌剧《孩子与魔法》(L'Enfant et les sortileges, 1920—1925)也是该时期作品，在这部歌剧中，管弦乐队的作用非常重要，因为它在人物刻画中起到了积极作用，这些人物都进行演唱，大到一棵树，小到一个茶壶，应有尽有。除此之外，拉威尔在1920年代的主要作品就要数室内乐了，但这类作品数量极少，其中包括一首小提琴与大提琴奏鸣曲(1920—1922)，以及一首小提琴与钢琴奏鸣曲(1923—1927)，两首奏鸣曲都属于抽象音乐，但与《大圆舞曲》和大部分早期作品不同的是，它们与其他传统或音乐没有关联，第二首奏鸣曲包含了一个慢板布鲁斯乐章，与《孩子与魔法》中刻画茶壶和杯子的爵士乐舞曲形成了互补。在他为女高音和长笛、大提琴和钢琴创作的《为声乐钢琴作的歌曲》(Chansons madecasses, 1925—1926)中，又出现了曾经在《舍赫拉查德》中现身的异域和色情情调的淫荡感，但是，这一次的作品对音乐形象的表述和描述就清晰得多。此时，在拉威尔作品出现的地方，人们仍能听到勋伯格的无调性《月迷彼埃罗》，也可以听到斯特拉文斯基的一些利用民间音乐素材创作的音乐，但是，德彪西和里姆斯基-柯萨克夫却已经从人们的视线中淡出。作曲家的自我狂想已经被遏制。

248

古典音乐是通向新客体境界的路径之一，拉威尔就是一个倒行逆施的先驱者，他创作的钢琴作品《库普兰之墓》(Le Tombeau de Couperin, 1914—1917)采用的就是巴洛克组曲形式。与拉威尔同行

的还有普罗柯菲耶夫。对于这两个作曲家而言，18 世纪的音乐，对清晰的曲式和对位织体起到了典范作用，古典风格给他们带来了喜悦与慰藉，他们的作品就能证明这一点。布索尼和雷格的作品在运用巴赫元素时也表现出同样的情感，对于他们而言，古典音乐可以轻而易举地与新音乐融合，越来越多地出现在音乐厅里的巴洛克音乐对新音乐可以非常有用。但是，斯特拉文斯基的《彼德鲁什卡》(1919—1920)就另当别论了，该作品是为佳吉列夫的一部芭蕾舞剧而作的音乐，音乐素材取自被人归于佩尔戈莱希名下的几部作品(人们后来发现，这些作品中不少实际上是 18 世纪的伪作品，只是偷用了一个流行曲名而已)。[①] 这部作品中的古典音乐和新音乐就好比油与水，斯特拉文斯基为原先的音乐素材穿上了一件和声加管弦乐的外衣，但是，这件外衣却非常不合体，作品给人双重焦点的感觉。

这样的体验让斯特拉文斯基感到振奋，他自己称，这部作品给了他通向未来的"通行证"。他在这部作品之后为木管和铜管创作的 249 《管乐交响曲》(1920)，就是一个由管乐队结合圣咏和合唱组成的演唱仪式。写完了这部作品，他也就为自己与俄国和俄国民俗的关系举行了葬礼仪式。事实上，从一战前开始，斯特拉文斯基就没有回过俄国，1917 年革命之后，他连回去的愿望也没有了。此时，他一心想要完成一件事情，那就是为合唱芭蕾舞《婚礼》(Les Noces)的音乐配器。这部作品又是一种仪式，是他的律动性音乐中最后的荣耀之作。斯特拉文斯基在 1914—1917 年之间就草拟了该作品，但是直到 1923 年，他才找到最为理想的配器，由四架钢琴和打击乐器的组合演奏，既机械又灵活。这之后，他的作品成为彻底的西方音乐、彻底的现代音乐。巴赫被他当作民俗来使用，但是，斯特拉文斯基对巴赫的处理，还是为了制造一种既有参与又有旁观、既有迷恋又有戏仿的分裂式体验，例如，在斯特拉文斯基为钢琴和木管乐器所写的《协奏曲》

① 乔瓦尼·巴蒂斯塔·佩尔戈莱希(Giovanni Barttista Pergollesi, 1710—1736)，意大利作曲家，英年早逝，只活了 26 岁。23 岁时创作了喜歌剧《女仆做夫人》(1733)，去世前完成传世之作《圣母悼歌》。——译者注。

(1923—1924)中，巴赫式的音乐表达不断受到和声中的"错误"音符、跳跃乐句、爵士乐节奏和器乐效果的颠覆；独幕歌剧同时也是为音乐厅所写的清唱剧《俄狄浦斯王》(1926—1927)中的音乐原型，包括亨德尔的作品以及威尔第风格的女中音，后者用于刻画乔卡斯塔这一人物；在弦乐队演奏的芭蕾舞曲《阿波罗》(1927—1928)中，与吕利为伍的是1920年代的夜总会音乐。在所有这些作品中，斯特拉文斯基的混合编配和不协和音响组合都是有意而为，而这就是后来以新古典主义著称的音乐风格，这种风格中冷峻而精确的节奏，与其说源于18世纪，不如说是万达·兰多芙斯卡等演奏者将18世纪呈现给当代人的特别方式。①

新古典主义影响广泛。由于斯特拉文斯基的存在，也由于斯特拉文斯基和佳吉列夫的共同努力激励了赞助者，所以，1920年代的巴黎与1830年代的巴黎一样在音乐上相当活跃。普罗柯菲耶夫在1920年代十年间的大部分时间里都呆在巴黎，尽管他一直与斯特拉 250 文斯基保持距离，仍免不了要受后者影响。年长一些的法国作曲家，如拉威尔和艾伯特·鲁塞尔(1869—1937)，都尽量去适应新古典主义的尖刻和辛辣，但新近涌现出来的作曲家，如阿瑟·奥涅格(1892—1955)、达律斯·米约(1892—1974)和弗朗西斯·普朗克(1899—1963)，都把新古典主义视为本土风格。在新古典主义作品中，如在斯特拉文斯基和拉威尔的作品中，古典音乐的曲式、乐句形态和对位旋律，可以与最新的爵士乐或舞蹈音乐风格相结合，但尖利的和声和管弦乐配器又扭曲了所有这些古典特色。新古典主义的鸡尾酒风格也传到了德国，给充满活力的保罗·亨德米特(1895—1963)提供了一个新起点。其他已拥有稳固地位的作曲家，如雅纳切克、巴托克和齐玛诺夫斯基等，自从《彼德鲁什卡》问世后，都一直关注着斯特拉文斯基的最新进展，也都会从新古典主义那里借用一些小技巧。丹麦作曲家卡尔·尼尔森(1865—1931)晚期的交响曲和协奏曲表明，新古典主义和浪漫主义并不一定非彼即此，两者完全可以

① 见第17章关于万达·兰多芙斯卡(Wanda Landowska，1879—1959)。——译者注。

共存,创造一种干净利落、力量强大的音乐动力语言。

新古典主义音乐对原型和间离效果的运用,[1]类似于当时的绘画对象征元素的运用,使古典主义音乐具有了明显的当代性。古典主义音乐对爵士乐或者是机器意象的参用,才真正强化了这种当代性,机器意象虽然只在战前的意大利未来主义艺术家手中有过一段短暂的全盛期,但却一直余烬未灭。奥涅格的交响乐章《太平洋231》(1923)描写了一辆正在驶出站台的蒸汽机车,具有较为典型的机器意象。一战后,爵士乐迅速在美国各地传播开来,同时也传到了欧洲,欧洲立刻对它张开了热情的双臂。米约1920年在伦敦、1922年又在纽约听了爵士乐演出,随后就把爵士乐音调用在了他的芭蕾舞曲《世界的创造》(La Creation du monde, 1923)中,金·奥利佛(1885—1938)和路易·阿姆斯特朗(1901—1971)的首张唱片也在同一时间发行。与爵士乐相关的新舞蹈风格,也被作曲家所吸收,例如,亨德米特的《钢琴组曲"1922"》就包含了一段狐步舞、一段波士顿舞和一段拉格泰姆,作品的标题就充分体现了它的时尚性。很快,不仅斯特拉文斯基和拉威尔这些作曲家,就连捷克作曲家马尔蒂努·鲍胡萨莱福(1890—1959)和埃尔温·舒尔霍夫(1894—1942),甚至勋伯格,也都开始创作爵士乐曲或布鲁斯乐曲。不仅如此,"反方向"的融合似乎也有了可能性,1924年,一直以写流行歌曲和百老汇音乐剧著称的乔治·格什温(1898—1937)创作了钢琴与爵士乐队的《蓝色狂想曲》,第二年,他又写了一部钢琴协奏曲。

251

爵士乐一方面赋予了欧洲音乐有价值的当代性和节奏活力,另一方面也使音乐有可能面向不断扩大的大众群体,这些听众在新的歌曲和舞蹈中找到了自己想要的音乐。不少具有左倾倾向的作曲

① 此处作者提到的"间离效果"(原著英文 distancing effects)源自德文 verfremdungseffekt,英文可译为 defamiliarization effect、也可译为 distancing effect,是德国剧作家、戏剧理论家和导演贝尔托·布莱希特(Bertolt Brecht, 1898—1956)提出的,他要求舞台上的戏剧演员在感情上要与扮演的角色保持距离,该术语20世纪20—30年代在西方戏剧界引起关注。从观众角度讲,间离效果也指观众观赏舞台戏剧时,并不将情感融入剧情。——译者注。

家，对爵士乐也有亲和感，在他们看来，要参与社会和政治变革，就必须要创作爵士乐。科特·威尔（1900—1950）就认为，浪漫主义之后，对位手法、节奏律动和清晰构思的地位被重新确立，音乐因此又重新获得了客观性，作曲家现在有了面向社会的方法，而不是只关心如何表达自己，而要真正面向社会，就意味着要与流行文化展开对话。科特·威尔发现柏林的贝尔托·布莱希特与他志趣相投，于是，两人合作创作了两部完整的舞台作品：一部是根据18世纪伦敦的《乞丐歌剧》写成的《三分钱歌剧》（Die Dreigroschenoper，1928），另一部是以充满黑暗虚幻色彩的美国为背景的《马哈哥尼城之兴亡》（Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny，1927—1929）。威尔的音乐吸收融合了巴赫、流行音乐和不协和的和声元素，将为人熟悉的东西陌生化，具有尖锐讽刺特点，并以此突出歌剧内容的社会批判性。两部歌剧展现的生存空间都是反面乌托邦，其中的人物在恶劣环境中都尽力而为，音乐既表现了堕落，也传达了希望。但是，更加具有讽刺意义的是，《三分钱歌剧》中的几首乐曲如"麦克刀的歌谣"（Moritat von Mackie Messer）重又被大众文化收为已有，这些乐曲中的讽刺性也因此而丧失殆尽。

252

在另一个柏林作曲家汉斯·艾斯勒（1898—1962）那里，商业运作就没有那么幸运了，艾斯勒1926年加入了共产党，对自己的学生时代在勋伯格时的维也纳所受到的教育持批判态度。对艾斯勒而言，就像对苏联的一些作曲家一样，音乐如果可以演唱，换句话说，音乐如果可以用大众风格传递进步信息，音乐就可以具有社会功能，但前提是这样的音乐不是从美国爵士乐中（被怀疑为资本主义娱乐形式）而是从家乡民间歌曲中吸取养分。

但是，苏联还有人持另外一种观点，这些人把社会革命与艺术革命联系了起来，在他们看来，斯特拉文斯基和普罗柯菲耶夫虽然在自我放逐，却开辟了一个新的时代，这并不是说他们的音乐具有客观性，并因此可以对社会产生作用，而是说他们的音乐包含了一种革命的冲动，只要有一个主题内容或一个语境，就可以让这种冲动显山露水了。德米特里·肖斯塔科维奇（1906—1976）就是为革命而创作的作曲家，还在十几岁时，他的《第一交响曲》（1923—1925）就进行了

首演,随后他迅速蹿升为苏联培养的第一代作曲家的领军人物。我们没有任何理由可以认为,20 岁出头的他,在为做出许多承诺的革命而作曲时,除了拥有对革命的热情外还有其他什么。肖斯塔科维奇为他下两部交响曲(1927 和 1929)的合唱末乐章配上了革命性歌词,给两部革命芭蕾舞剧(《黄金时代》和《霹雳》)配了乐,还为这场革命创作了一部模仿果戈理的喜歌剧(《鼻子》,1927—1928),剧中充满讽刺性幽默和幻想,还包含了一个纯打击乐的幕间曲,这个构思把音乐革命推向了极致。

253

此时,已有一大批作曲家以某一种方式接受了新古典主义,但是,他们或许只在一点上拥有共识,那就是他们本人和新古典主义都排斥浪漫主义艺术,因为浪漫主义与战前的世界有太多的瓜葛,于是也就与那场战争有了太多的瓜葛。从前的那些浪漫主义作曲家大部分都保持缄默,其他人包括普菲兹纳等则步入衰落,这两种现象几乎发生在所有浪漫主义作曲家身上。[①]

但是,勋伯格却既没有缄默也没有衰落。他认为,自己的创作是连续的历史进程中的一部分,不是头脑中的某一场变革所导致的结果,所以,他无法否认其中的浪漫主义源头。与此同时,他也感到,在某一种音乐领域里,也即无调性音乐领域里坚持下来也绝非易事,因为这个领域的唯一向导就是灵感。歌词可以提供一个创作框架,在歌曲《月迷彼埃罗》中,在描绘天堂里的心灵挣扎的清唱剧《天梯》(Die Jakobsleiter, 1916—1917)中,歌词就起到了这个作用,勋伯格开始将这种方法用于自己的歌词创作,但又放弃了。音乐还是越来越需要一种像调性那样的聚合框架,勋伯格最终找到了这个框架,那就是他自己的 12 音作曲"方法"或称作 12 音序列,勋伯格的这个方法有可能获益于自学成才的维也纳作曲家约瑟夫·马赛厄斯·豪泽

① 汉斯·普菲兹纳(Hans Pfitzner, 1869—1949)是德国浪漫主义作曲家,音乐创作思想保守,因崇尚"德意志精神高于一切"而在二战时期受德国纳粹第三帝国宣传工具利用,二战结束后他受到冲击导致生活落魄。普菲兹纳的作品体裁多样,包括室内乐、管弦乐、协奏曲、歌剧等,代表作有歌剧《帕莱斯特里那》、《心》和交响康塔塔《德意志之魂》亦称《德国人》。——译者注。

(1883—1959)。

这种方法简单直白，为了远离极易被人识别的调式或调性，无调性音乐必须不断地让音阶中的12个音全部或大部分地保持循环，12音体系就给这样的循环起组织作用，12个音一个接一个地开始，形成序列，在整部作品中，这个序列以作曲家想要的各种各样的形式被反复重复。在这种方法中，只有一点是必须的，那就是遵守这个序列，只有这样，才能保证旋律结构、和弦构成具有连贯性。不久，勋伯格就找到了可以让一个序列形式承担原本属于调性音乐中的主调的角色。过去，调性和声起到了稳固器乐体裁的作用，而勋伯格现在所寻求的，其实就是一种可以使器乐体裁不受影响的作曲原理，他创作于1923年的第一批12音体系作品都包括了传统音乐类型的乐章：一个华尔兹乐章，一个进行曲乐章，一个小步舞曲乐章，以及一套完整的巴赫风格组曲。随后，他又写了一组合唱"讽刺作品"，嘲弄那些"小现代派斯基"，因为他们所写的巴赫式音乐连音符都没有搞清楚。但是，勋伯格自己的12音体系作品里的新古典主义精神，一点也不比斯特拉文斯基的少。 254

在勋伯格较为重要的学生中，贝尔格此时正在品味《沃采克》1925年的柏林首演带给他的成功，这部作品是第一部完整的无调性歌剧，其自由、非序列的无调性语言，反映了充满敌意和难于理解的人类世界。歌剧主角，一个单纯朴实的士兵，就发现自己生活在这样的一个世界里，与歌剧极度的无逻辑性非常相称，他也对这种无逻辑性作出反应，而讽刺性的调性也出现在音乐中，起讽刺或慰藉的作用。该歌剧在各个德语国家上演，也在列宁格勒(1927)和费城(1931)上演。同时，贝尔格也开始在弦乐四重奏作品《抒情组曲》(1925—1926)中尝试使用12音体系作曲。

韦伯恩则与贝尔格完全不同，他很快就开始运用12音体系作曲，而且是带着很大的决心，他用该技法创造了高度抽象的曲式，坚持不懈地围绕一小部分动机进行创作。勋伯格希望为作曲创建一个新基础，他说，"作曲家必须遵循基本的序列，但是，他们还可以像过去一样自由地进行创作"，韦伯恩不赞同勋伯格的这个观点，虽然他与勋伯格一样也感到自己属于伟大的奥德传统，在自己的12音体系 255

音乐中也运用了属于该传统的曲式和体裁，但是，他的作品互相之间非常相似，而且非常简洁，在这一点上，它们与之前的任何作品都没有相似之处。韦伯恩的《交响曲》(1927—1928)没有新古典主义的那种双重性，作品的表现性旋律织体非常精美，勾勒出的画面之完美堪比一朵花或一粒水晶，这样的作品前世绝无仅有。

韦伯恩模仿性复调音乐的创作模式就是文艺复兴的音乐模式，实际上，当他还是一个博士研究生时，就编辑了伊萨克的大量声乐作品。[①] 巴托克以类似的方式研究民间音乐，通过研究民间音乐，他认识到，短小旋律元素可以用不同方法进行组合，一首曲调可以因演唱它的村落或歌唱者不同而有所不同。巴托克对这个体验加以创造性利用，构思出了新的作品，他的音乐紧密围绕一个小动机构建而成，与韦伯恩的音乐非常相似，这种音乐还通过自身的清晰性和对称性而不是因为参用过去而获得了客观性，一个典型例子就是他的《第四弦乐四重奏》(1928)。就像过去一样，巴托克从不把自己局限于匈牙利素材和元素里，他的交响曲《舞蹈组曲》(1923)融合了他在欧洲中部和北非体验到的当地音乐传统。

雅纳切克也从民间音乐和斯特拉文斯基的民间风格作品中获益匪浅，他的大部分优秀作品都作于1920年代，当时，他已是年过65岁的高龄老人。从《卡塔·卡班诺娃》(1920—1921)和《狡猾的小狐狸》(1922—1923)开始，他就在歌剧中突出地运用了以捷克口语为特点的音乐旋律，只有一些高音声乐片断除外。雅纳切克在管弦乐中保持了一种近乎说话般的速度，音乐主题紧凑，并经过高度渲染，具有直截了当的表现力。这些歌剧，与贝尔格、亨德米特和威尔的作品一样，受到许多德国歌剧团的热烈欢迎。这些歌剧团现在得到了市政拨款资助，因此，与当时的管弦乐团和音乐厅相比，更热衷于参与鲜活的文化活动。如果是为管弦乐队和音乐厅进行创作，作曲家最

① 此处是指文艺复兴时期佛兰德乐派作曲家海因里希·伊萨克(Heinrich Isaac，约1450—1517)。贝尔格以研究伊萨克的声乐专辑《君士坦丁众赞歌》(Choralis Constantinus)于1906年获维也纳大学音乐学博士学位，由韦伯恩编辑的伊萨克这套声乐专辑的第二部分一直被视为研究伊萨克创作风格的重要参考文献。——译者注。

多就是写一首协奏曲，而如此出炉的一首协奏曲，展现出来的无非就是一种已知的量化的东西（精湛技艺），常常还有作曲家兼演奏者的声望和包装宣传价值。在赞助匮乏、报酬性管弦乐演出极为罕见的年代里，巴托克、斯特拉文斯基和拉赫玛尼诺夫也依赖于演出酬金，也都为自己创作钢琴协奏曲。虽然拉威尔的钢琴协奏曲是为别人而作的，但他是在完成了美国之行，并在那里发现了音乐会音乐的新潜力之后，才开始创作钢琴协奏曲的。

欧洲的音乐文化正在变得日益保守，从这样的一个欧洲视角来看，美国似乎让人看到了光明的未来。爵士乐之所以如此有魅力，在一定程度上，是因为它代表了新世界的新音乐，但布莱希特-威尔的《马哈格尼城的兴衰》对美国文化作出的反应，是既热切又小心翼翼。普罗柯菲耶夫、巴托克和斯特拉文斯基，在拉威尔之前或之后，都走上了音乐会之路，拉赫玛尼诺夫则于 1918 年移居美国。对于出生于美国的作曲家来说，战后既富有又有信念的美国给他们提供了更多的创作机会，甚至连艾夫斯都从一个无名小卒脱颖而出，1920 年代早期，他自费出版了一本歌曲集和《第二钢琴奏鸣曲》，同时，他还完成了几部管弦乐作品，其中有《新英格兰的三个地方》和交响曲《假日交响曲》。后面的几部作品，与他之前的歌曲和钢琴奏鸣曲一样，都是对他孩提时代的回顾。朦胧不清的和声，与男孩头脑中清晰再现的儿时活力形成对比，由此制造了回忆的氛围。艾夫斯作品中的音乐想象自由驰骋，达到了无调性音乐的程度，节奏也高度不规则，而且织体复杂，他的作品因此既疏远了过去又再现了过去。另外，他的作品混合了圣咏、进行曲、流行歌曲和拉格泰姆，音乐记忆常在这种混合体中被再创造，想象中的过去变成了音乐的未来：艾夫斯将各种音乐潮流和音乐引用叠置而产生的音乐，在当时并未被人理会，直到 1950 年代才开始被定期演奏，或被人充分欣赏，那个时候，时间才追赶上了这些音乐。

其他美国作曲家现在想要的就是未来。在这些作曲家当中，亨利·考威尔（1897—1965）还在青少年时代就开始在旧金山做起了钢琴音响的实验，他先用手掌或前臂演奏相邻的音符，用这样形成的“音簇”构成音乐（《玛努努的潮汐》），后来，他又在这个基础上，加上

了在钢琴内部的操作，即弹拨或拂拭钢琴的琴弦（《报丧女神》，1925），还加上了其他新颖作曲技巧。考威尔游历了欧洲，包括苏联，在艾夫斯的支持下创办了杂志《新音乐创作》（1927），发表美国和欧洲作曲家的大胆之作。受益于该杂志的作曲家包括爱德华·瓦莱兹（1883—1965），他于 1915 年离开自己的祖国法国，到了纽约，目的是要寻找一个音乐新世界。他在为管乐器和打击乐器合奏所作的《超棱镜》（1922—1923）等作品中找到了这个世界，其音乐由一个连一个的音符块组成，与斯特拉文斯基的新作相似，但是，该作品的不协和性非常突出，节奏也高度复杂，根本就没有和声可言，只有各种声音把管乐器的响亮融入到闪着微光刺耳的音乐整体中，连珠炮似的节奏构成了音乐背景。当然，这里没有新古典主义式的对过去的模仿。瓦来兹已经开始想象电子技术如何给声音以能量和自由，《超棱镜》之类的作品只是对这种能量和自由进行了勾勒，但他确实已经开始一心一意眺望前方，然而几乎是独自一人在眺望。

第 20 章　人民的需要

258

大约在 1930 年前后，作曲家和音乐会机构间互不理睬的局面有所改变，许多重要的作曲家如勋伯格、斯特拉文斯基、巴托克、韦伯恩、瓦莱兹和贝尔格，大约都出生在 1870 年代中期到 1880 年代中期这不同寻常的十年间，到了 1930 年，他们已人到中年，或许都想在主流音乐会生活中找到自己的位置。斯特拉文斯基就是一例，他写完《彼德鲁什卡》组曲（1920）后，就没有再写过音乐会交响乐作品，但从《马德里舞曲》（1928）开始，他就不间断地创作了一连串音乐会作品：为钢琴和管弦乐队而作的《随想曲》（1928—1929），《赞美诗交响曲》（1930）和《小提琴协奏曲》（1931），此外，他还开始越来越多地把时间花在指挥和录制唱片上。勋伯格也写了他在战后的第一部管弦乐曲《变奏曲》（1926—1928），并由柏林爱乐乐团首演，由威尔海尔姆·弗尔特文格勒（1886—1954）指挥。列奥波德·斯托科夫斯基（1882—1977）执掌的费城管弦乐团，也是在此时首演了瓦莱兹的《神秘领地》（1925—1927），然而，这部作品并没有对交响乐的规矩做太多的妥协。

妥协在这个年代并不是不可避免的，因为当时激进的新音乐，也就是“现代音乐”或者说“超现代音乐”，正因为自己本身的特点和内涵而逐渐被人接受，不再因为它缺乏某些特点（交响乐的浪漫主义特点）而被人排斥。勃拉姆斯不再需要受人保护，从而免受韦伯恩和巴托克这些人的侵害，因为那时人们已经非常清楚，勃拉姆斯会长存，

259

韦伯恩和巴托克也会和他并驾齐驱，他们的音乐都会被人欣赏。广播电台在改变听众对新音乐的态度上起到了促进作用。例如，由爱德华·克拉克经管的“英国广播公司现代音乐音乐会”（1926—1939），把许多杰出的作曲家如勋伯格、斯特拉文斯基、巴托克和韦伯恩等吸引到伦敦，这些作曲家在伦敦指挥、演奏和指导自己的作品。

或许，人们还通过电影熟悉和了解了仍然在世的音乐家的作品，某些电影院在放映无声电影时，由管弦乐队现场伴奏，斯特劳斯 1924 年写了《玫瑰骑士》的改编曲，专门用作无声电影的伴奏。1927 年，电影开始有了配乐，从那时至今，大部分电影配乐都是管弦乐队音乐，于是，只要放映电影，就能听到管弦乐。最先为电影创作音乐的作曲家有肖斯塔科维奇、奥涅格和艾斯勒，[①]勋伯格也写了一首音乐会作品《为电影配乐》（Begleitmusik zu einer Lichtspielszene, 1929—1930），目的是为了表明序列音乐也可用于渲染电影场景。

但是，在广播和电影对听众进行音乐教育时，作曲家很快也向听众摆出了友好姿态。对抗浪漫主义已经不像战后的那几年中那么迫切，另外，人们在说“不好”的时候，也不可能从未感觉到想说“好”的冲动，其实，许多从前叫声最响亮的反对者，现在都在拍手叫“好”，斯特拉文斯基和勋伯格就是如此，他们的管弦乐新作范围越来越广，体现了他们创作态度的改变。这种转变并不仅仅是艺术方法的问题。

260

几年前，借鉴和吸收爵士乐元素，曾经是作曲家吸引听众的方法，现在，适应人们所熟悉的音乐厅语言，似乎是更有可能获得成功的途径。这是一个危机四伏的年代，1929 年华尔街的崩盘导致了国际范围内的失业率上升和通货膨胀，于是，贝多芬向所有人发出自己声音

① 此处所说的汉斯·艾斯勒（Hans Eisler, 1898—1962）是德国作曲家，擅长采用 12 音体系创作音乐。20 世纪 20 年代信仰马克思主义，投入到创作大众化通俗歌曲运动中，写了大量政治宣传化的进行曲风格歌曲、合唱曲和戏剧音乐。1933 年被驱逐出境后，先后辗转巴黎、伦敦、哥本哈根和美国，继续创作音乐，1938 年定居美国，在南加州大学教授音乐，同时与卓别林合作为电影创作音乐。1947 年受到麦卡锡政府的驱逐，艾斯勒又来到维也纳，后于 1949 年定居东柏林。艾斯勒一生创作了六百多首歌曲，先后为四十多部戏剧和四十多部电影创作音乐。——译者注。

的那种冲动便无处不在了。交响乐也随之在奥涅格(《第一交响曲》1929—1930)和斯特拉文斯基等人手中,重新占领了音乐领域中的优势地位。

斯特拉文斯基的赞美诗交响乐,是一首为合唱和管弦乐队而作的三乐章交响曲,用他自己的话说,这首作品把赞美诗的演唱交响化了。该作品表明,宗教主题在某些作曲家笔下又复兴了(不包括巴托克和瓦莱兹,两人始终是坚定的无神论者)。巴黎年轻作曲家中的一员奥利弗·梅西安(1908—1992)就是以宗教音乐开始了自己的音乐创作生涯,他最早的作品有音乐厅管弦乐作品,也有管风琴曲,因为他自己就演奏管风琴,为此,他写了管风琴和管弦乐两个不同版本的《升天》(L'Ascension, 1932—1934)。他讨厌新古典主义的两面性和潜在于其中的轻率性,他的音乐,即便广泛借鉴各种音乐素材(如圣咏,晚期浪漫主义管弦乐音调,鸟鸣和不规则节奏型等),仍然表现出专一的目的性,其中没有任何合成的企图。的确,他的各种马赛克式音型,还有他个人的调式体系所生成的静止和声,都给了他最早期的作品一种新颖的时间感,他的音乐中的时间不是流动的,而是早就存在的,它展示在普通人面前的,是用相互之间毫无相似之处的精彩瞬间构成的一个个序列。

从体裁形式上来说,奥利弗·梅西安是步斯特拉文斯基的后尘,但是,这个斯特拉文斯基是《彼德鲁什卡》和《春之祭》时期的斯特拉文斯基,而不是《赞美诗交响曲》等新作时期的斯特拉文斯基。斯特拉文斯基在《赞美诗交响曲》上题词说,这首作品"是为赞颂上帝的伟大荣耀而作",其中的不同乐章营造了一个从祈祷到获得上帝承诺再到赞美上帝的行为过程。但是,在斯特拉文斯基看来,赋予该作品宗教意义的并不是主题而是体裁,在这个方面,他并没有从新古典主义的立场上向后倒退,他宣称,宗教艺术必须具有"典律性",其主题和形式都必须如此,交响乐的中间乐章部分必须符合古已有之的作曲规则,如赋格曲的作曲规则。但是,从斯特拉文斯基运用这些规则的方式来看,很显而易见,严格遵循规则的做法并不是必须的,模仿的旋律只需要听起来像就可以了,音乐的内核中无论有多少骚动,只要内核之外被套上了一个严格的面罩就达到目的了。

在斯特拉文斯基的祖国俄国，作曲家们被迫为了一类性质完全不同的典律而创作，他们的音乐不仅必须面向普通人，而且是必须面向“人民”。1931 年，曾经象征着革命并邀请了巴托克和考威尔的“现代音乐协会”解体，第二年，唯一的国家机构“苏维埃作曲家联盟”成立，同年，官方开始推广社会主义现实主义的文化纲领，要求用实事求是的方法表现事物，艺术家不能用个人视角左右艺术表现，而是要以社会为准绳。而在革命的国家里，社会性视角又必须是乐观的。将这种革命哲学运用于音乐并不容易。但是，这种社会主义哲学并未能阻止肖斯塔科维奇的第二部歌剧《姆钦斯克县的麦克佩斯夫人》(1930—1932)获得巨大成功，尽管这部歌剧用奇特的漫画方式讲述了一个罪与堕落的故事，还用无拘无束的音乐对警察进行了讽刺。

此时的俄国和德国都成了作为音乐中心的巴黎的竞争对手。柏林养育了威尔、艾斯勒、亨德米特以及 1925 年之后的勋伯格，1927 年克罗尔歌剧院建于柏林，专门用来上演新作品和具有创新性的作品。四年之后，随着经济和政治形势的恶化，该歌剧院倒闭，1933 年 1 月 30 日，阿道夫·希特勒被任命为德国总理，柏林的音乐繁荣期告一段落。贝尔格当时正在写第二部歌剧《露露》(1929—1935)，这部歌剧将序列主义和浪漫主义音调、社会批评和感官性、现代主义与现代性(有一架电颤琴和一个电影音乐片段)融合在一起，色彩丰富，但贝尔格发现自己正在为一个已逝去的文化进行创作，这也许是他为何在写到最后一幕时突然放弃，转而开始写另一部作品《小提琴协奏曲》(1935)。

262

威尔 1933 年 3 月离开柏林到了巴黎，勋伯格几个月之后也到了巴黎。一直站在反对纳粹执政立场上的柏林作曲家斯蒂芬·沃尔普(1902—1972)也离开了柏林，先到了维也纳，在韦伯恩门下学习作曲，后又去了巴勒斯坦。此时，亨德米特仍旧留在柏林。但是很快，艺术家的境遇就开始明显恶化，纳粹教化与宣传部长约瑟夫·戈培尔在 1938 年的演说中说，纳粹要“培养我们德国音乐真正的艺术力量”，在这种情况下，亨德米特之类的艺术家失去了立足之地。在纳粹德国，就像在苏联一样，音乐是按照被假定的“人民”的需要来进行

评判的,政治家们认为,是他们而不是作曲家才具有推定和预知这种需要的能力。

这一阶段,亨德米特把精力都放在创作《画家马蒂斯》(Mathis der Maler)上面,这是一部歌剧,主要探讨艺术家在艰难时世中应该担当的责任(歌剧主要人物是陷于宗教改革争斗困境中的马蒂亚斯·格吕内瓦尔德[①])。1934年,该歌剧的配乐交响乐在柏林演出,由弗特文格勒担任指挥,但是,整部歌剧则于1938年在中立的瑞士上演。与这一时期几乎所有的作曲家一样,亨德米特也感觉到,他在1930年代创作的音乐变得愈发具有协和音响和交响乐特点,《画家马蒂斯》是一部光芒闪烁的作品,然而其光芒并没有温暖约瑟夫·戈培尔的心田,这位部长在杜塞尔多夫的一个音乐节上做了一场演讲,[②]指出,从这些音乐中可以看出,什么音乐是不被这个国家需要的音乐,音乐节演出的都是“堕落的音乐”(Entartete Musik),音乐节目录册的封面就体现了这一点,因为封面上印有一个演奏萨克斯管的黑人,身上别有大卫星章。犹太音乐和爵士乐都是要同样受到诅咒的音乐,而亨德米特却恰恰从这两者中获益匪浅,于是,他在1940年离开了柏林。

263

除了失去威尔、艾斯勒、勋伯格以及最后的亨德米特以外,德国的音乐还另有所失。就在希特勒就任总理一个星期之前,巴托克极富魅力的《第二钢琴协奏曲》在法兰克福首演,但巴托克也离开了德国,并决定只要纳粹执政,他就不会返回德国。而斯特拉文斯基的确是在1938年返回了德国,但是不久,他的音乐就遭到了禁演。其他留在那里的音乐家后来都被关进了集中营,在给西方文化留下永久创伤的大屠杀中,这些音乐家们付出了终极代价,舒尔霍夫就是其中

① 马蒂亚斯·格吕内瓦尔德(Matthias Grunewald,约1470—1528)是文艺复兴时期德国宫廷画家,现存代表作有《嘲弄基督》(1504—1505)、《伊森海姆祭坛画》(1510—1515)、《圣埃拉斯穆斯和圣莫里斯》(1520—1522)等。——译者注。

② 杜塞尔多夫位于莱茵河畔,是德国北莱茵—威斯特法伦的州首府,也是德国经济、广告传媒、电讯、服装业商业发展中心。——译者注。

之一。[①]

大约在同一个时期,发生在苏联的事情也对西方文化发出了挑战。1920年代末,约瑟夫·斯大林斩获苏联最高权力,斯大林同希特勒在一个观点上是一致的,即一个民族的健康有赖于音乐的健康,在这一点上,两个独裁者都是古代的柏拉图和孔子的门徒。1936年1月,斯大林观看了肖斯塔科维奇创作的歌剧《姆钦斯克县的麦克佩斯夫人》,当时,这部歌剧正在莫斯科的三个剧院里上演,斯大林没有看出剧中的戏谑性,很快,官方报纸《真理报》就刊登了一篇题为"混乱而不是音乐"的报道,这篇报道非常准确地描述了这部歌剧,但是措词却充满火药味:"一个个旋律片断,一个个乐句的开头部分,先是被淹没,然后又探出身来,随后又消失在刺耳的、啸叫的噪声中。"文章说,该歌剧和普通人所理解的歌剧完全对立,更确切地说,与作者认为普通人应该有的歌剧理念完全对立,尽管这部歌剧当时已经在莫斯科上演了97场,自然是上座率极好。文章还认为,肖斯塔科维奇的这部作品是一种挑衅,从本质上说,也是形式主义的产物,或者说,是认为新形式也具有进步性的观点的产物,而这恰恰是典型的资产阶级左翼思想,该作品在海外的成功,应该是一种警示,而不是褒奖。

264

很快,这部歌剧就被从苏联的舞台上撤了下来,作曲家本人受到了来自"列宁格勒作曲家联盟"同僚们的谴责,只有无畏的弗拉基米尔·席切巴齐夫(1889—1952)例外。于是,肖斯塔科维奇决定暂时搁下手头的交响曲(《第四交响曲》,1935—1936),重新再写一首(《第五交响曲》,1937),这次,他要写一首《真理报》的那个通讯记者所想要的那种作品,其中不会再有"扭曲的左翼思想",而是会有"苏联的广大听众希望听到的并在音乐中寻找的内容和形式"。显而易

① 埃尔文·舒尔霍夫(Erwin Schulhoff, 1894—1942),德国犹太人血统捷克作曲家和钢琴家,1942年死于德国纳粹维尔茨堡集中营。他曾在布拉格、维也纳、科隆、柏林、莱比锡学习音乐,并对微音程专有研究,是20世纪30年代欧洲著名作曲家和钢琴演奏家之一,他创作体裁广泛曲目丰富,作有6首交响曲、2部芭蕾舞曲、歌剧、钢琴协奏曲、室内乐和歌曲,并结合黑人爵士乐素材创作多首为钢琴演奏的爵士乐曲。——译者注。

见，其结果就是这样一种音乐：曲调铿锵有力，声音整齐划一，这是一种听起来像音乐的音乐。肖斯塔科维奇的《第五交响曲》毫不掩饰地迎合了柴可夫斯基和鲍罗丁，《真理报》便及时赞扬说，该作品是一位“苏联艺术家对正确批评作出的创造性回答”。但自此之后，这部音乐也的确被广泛认可为肖斯塔科维奇最优秀、最能体现个人成就的作品之一，而不是迫不得已的妥协。这部作品受到人们的赞扬，究其原因，只有一个，那就是肖斯塔科维奇是一个分裂型的、模棱两可的艺术家，他的意图永远是不确定的。在新古典主义音乐中，风格上的错误可以是对的，而正确的则可以是无意义的，新古典主义固有的这种嘲讽性，在肖斯塔科维奇的音乐中变成了永远无法解开的结。

这种情况并不只发生在苏联，苏联的音乐新动向在美国也有对应物。那里没有《真理报》，那里的富兰克林·德拉诺·罗斯福也与斯大林甚少相似，即便如此，鲁斯·克劳福德·西格（1901—1953）仍然在左翼思想的影响下集中精力创作民间音乐，她 1931 年的《弦乐四重奏》让新颖的音高、节奏和织体手法相互作用，获得令人晕眩的效果。曾经在《钢琴变奏曲》（1930）中向勋伯格靠拢的艾伦·科普兰（1900—1990）也转了方向，开始创作活泼快乐的音乐，他的《墨西哥沙龙》（1933—1936）用交响乐形式描绘了墨西哥城的一个小酒馆，把夏布里埃、拉罗和比才的西班牙风格带进了爵士乐时代。这部作品是科普兰进入家乡风格的起点，这种家乡风格植根于民歌和赞美诗。艾夫斯的音乐其实一直如此，但现在的家乡风格在和声上更加直截了当，用来表述的声音也非常统一，科普兰的芭蕾舞音乐《比利小子》（1938）、《牧区竞技》（1942）以及《阿帕拉齐亚的春天》（1943—1944）都属于这类风格，这些作品以组曲和改编曲形式在全美各地的音乐会上演出，获得极大成功，只有罗伊·哈里斯（1898—1979）的《第三交响曲》（1938）能够与它们匹敌。哈里斯的这部作品同样刻画了拓荒精神的坚强、直白和英勇形象。这个时候，瓦莱兹已经沦于沉寂，考威尔也因为同性恋而被判入狱。

265

1930 年代晚期，各地的音乐都在变得更加简练，现代主义正在退却。1930 年代早期，英国的沃恩·威廉斯和阿诺德·巴克斯（1883—1953）创作了最黑暗、最复杂的交响曲，即前者的《F 小调交

响曲》(1931—1934),后者的《第六交响曲》(1934),在这之后,两位作曲家们逐渐走出了黑暗。斯特拉文斯基也是如此,他为室内管弦乐队创作的《"敦巴顿橡树园"协奏曲》(1937—1938)轻快、阳光,表达了对巴赫的《布兰登堡协奏曲》的敬意,该作品名称取自斯特拉文斯基的美国赞助人的住所名称。巴托克也走出了黑暗,从《为弦乐、打击乐和钢片琴创作的音乐》(1936)到《为两架钢琴和打击乐而作的奏鸣曲》(1937),他创造的和声,从忧郁黯然,逐渐走向明快简洁。

266 作曲家们面临的问题比以往任何时候都更加尖锐突出,他们面临的不仅是音乐问题,也是道德问题,许多无论是生活在商业体制还是共产主义社会里的作曲家,现在都认为他们是在社会语境中进行创作。但是,无论在俄国还是在加利福尼亚,最受尊重的音乐,仍然是高度个性化的音乐,如浪漫主义音乐、爵士乐和流行歌曲。巴托克在源于社会而不是个人的音乐中找到了基本的音乐素材,找到了适合多数人口味的音乐表达方法,他用客观的方式建构音乐意义,即便是当和声变得更加寡淡时,他仍一如既往,他还常常让自己的音乐含有公众舞蹈的意图,通过这些方式,他强化了他所用的具有普遍性的音乐表达语言。

1934年开始,大批作曲家移居美国,巴托克和斯特拉文斯基是其中的两位,最早到美国的是勋伯格和埃里希·沃尔夫冈·科恩格尔德(1897—1957)。[①] 勋伯格在柏林中断了歌剧《摩西与亚伦》的创作,也中断了他的创作生涯,但到了新环境之后,他又开始创作。最早的两首作品,是一首小提琴协奏曲和一首弦乐四重奏,随后,他又创作了《为合唱和管弦乐队而作的赎罪日祈祷曲》(1938),这首为犹太教祭司、合唱团和管弦乐队创作的作品,是对他自己的犹太性的一种确认。科恩格尔德在新环境的创作就截然不同了,在欧洲,他主要

① 埃里希·沃尔夫冈·科恩格尔德(Erich Wolfgang Korngold, 1897—1957)是出生于奥地利的作曲家、钢琴家和指挥家,1919年任汉堡歌剧院指挥,1927年任国立维也纳学院教授,1935年定居美国,1943年入美国国籍。他少年时期就显露作曲才华,其父是著名音乐评论家朱利叶斯·科恩戈尔德。埃里希·沃尔夫冈·科恩格尔德一生音乐创作丰硕,包括各类体裁的音乐作品,他的歌剧和电影音乐更为著名。——译者注。

以创作歌剧著称，到了美国后他开始创作电影音乐，并很快成为这一行中的佼佼者，他为《罗宾汉历险记》（1938）等电影创作的配乐，借鉴了斯特劳斯的已有几十年历史的大气多样的交响诗风格，创造了一种好莱坞式的流行音乐，他的音乐是1930年代晚期音乐新品在音乐语言上倒行逆施的典例。

生活在洛杉矶的勋伯格继续教授音乐，约翰·凯奇（1912—1992）是他较早的学生之一，凯奇用比巴托克激进得多的方式将源于社会的素材置于客观的多变形式中。凯奇也曾跟随考威尔学习，他对音乐新动向非常关注和开放。1935年，凯奇开始与业余打击乐队一起演出，这些打击乐队的乐器包括锡罐、电蜂音器和一些五金器皿。因为无法对音高或者继而生成的和声大做文章，凯奇把节奏作为决定性因素，他根据律动和数值比例来安排节奏。这样产生的音乐与非西方传统音乐有明显的相似性，尤其是与巴厘岛音乐更为相近，他的创作摆脱了这一时期的作曲家对伟大的西方传统的焦虑情绪，就好像西方传统从来未曾存在过一样。哈里·帕奇（1901—1974）也来自加利福尼亚，也靠着自己的努力幸运地从西方传统中跨了出去，迈向纯粹的、未经修炼过的音程，为了运用这些音程效果，他不得不重新打造传统乐器或设计新型乐器。虽然这两个作曲家都是独行者，他们却都表达了那个时代的社会所关注的典型问题。而自己也过着游民生活的帕奇，为流浪汉写词谱曲。他和凯奇一样都格外钟爱被主流音乐排斥在外的声音。

267

这个时期，横跨太平洋的轮船把更多的音乐家放逐到了异国他乡。1935年，科特·威尔旅行到了纽约，他也留了下来，开始为百老汇表演创作音乐。对他来说，这是顺其自然的一步。在现代民主社会里，大众流行文化不是高雅文化之外的一种选择，恰恰相反，它就是高雅文化的体现。作曲家创作音乐喜剧，就好比贝多芬创作弦乐四重奏和交响曲一样再自然不过了。威尔很快适应了百老汇作曲家如杰罗姆·科恩（1885—1945）和理查德·罗杰斯（1902—1979）等人的作曲风格和技法，并大获成功，他的一些曲目风行一时，如"九月歌"（选自《荷兰人的假日》，1938），而他在德国创作的音乐中所包含的那种刺耳声也随之踪影全无了。即便是艾斯勒，这位曾经在政治

268 上更为活跃并被斯大林与希特勒 1939 年签署的苏德互不侵犯条约动摇了信念的人也感觉到，社会平等可能正在美国变成现实，作曲家完全可以为美国大众流行艺术服务，这种创作也非常崇高，他自己就是通过创作电影音乐服务于大众艺术的。

艾斯勒于 1938 年（与斯蒂芬·沃尔普同年）到达纽约，1942 年定居于洛杉矶，居住在与勋伯格的住所不远的地方。斯特拉文斯基于 1939 年也步其后尘来到了美国，此时，他为芝加哥交响乐团写的《C 大调交响曲》已完成了一半，而他也在洛杉矶定居下来，但尽管几经努力，他还是在电影公司那里碰了壁。巴托克第二年也来到美国，住在了纽约，亨德米特此时则冲着耶鲁大学而去。在美国避难的也有指挥家，如奥托·克伦佩勒（1885—1973）、布鲁诺·瓦尔特（1876—1962）。另一位作曲家阿尔图罗·托斯卡尼尼（1867—1957）和巴托克一样，也从德国领土脱身而出，并越来越长久地住在纽约。托斯卡尼尼表现出来的活力和情感强度，与和他同时代的弗特文格勒提倡的宏大的连续性，形成鲜明对比。

留在德国的那些作曲家之所以不离开，或许是因为他们不想就这样把德国留给野蛮之人，弗特文格勒似乎就是这样想的。斯特劳斯在纳粹党执政期的头一些年里，接受了几项任命和赞助，之后就隐居创作了他的最后一部歌剧《随想曲》（1940—1941）。这是一部探讨歌剧的歌剧，超越了他之前 30 年所写的任何一首作品，剧中，一个诗人和一个作曲家，为赢得他们的赞助人——一个女伯爵——的情感，相互角逐，歌剧借这场角逐演绎了关于歌词和音乐孰重孰轻的老争论。歌剧毫不涉及这一时期的社会问题，浪漫主义毫无困窘地继续前行，因为在这个作曲家的音乐中，浪漫主义从来就没有退却过。

在世界又陷入战争之际，斯特劳斯的歌剧，与肖斯塔科维奇的

269 《第七交响曲》（1941）相比，没有受到多少国际关注。肖斯塔科维奇的作品以“列宁格勒”为副标题，至少从它极尽夸张的表面来看，表现了列宁格勒人在受纳粹德国围攻时进行的顽强抵抗。在一般情况下，斯特拉文斯基对出自苏联的任何东西，对浪漫主义风格的表达理念，都持轻蔑态度，但他也被这部作品打动了，继而写出了一部反映现实的交响曲《三个乐章的交响曲》（1942—1945）。他在创作笔记

中写道，这首交响曲反映了“这个艰难的时势，这个到处发生着激变之事，充满了绝望和希望、不尽的痛苦、紧张的局势的时势，这个最终会戛然而止、获得解脱的时势”。巴托克也完全可以给自己在这一时期所写的《为管弦乐队而作的协奏曲》作同样的注解，但是，在这部音乐中，巴托克戏仿了宏大的“列宁格勒”交响曲，并且按惯例，以舞曲结尾，在舞蹈中获得解脱。1944—1946 年，空气中弥漫着胜利的交响曲：普罗科菲耶夫的《第五交响曲》，科普兰的《第三交响曲》，肖斯塔科维奇奇异轻佻的《第九交响曲》。战争经历创造了一种几十年都未曾有过的凝聚力，随着战争的结束，作曲家们发现自己的心与时代的脉搏同步跳动着。时间的结被解开了，至少是暂时如此。

270

第21章　重新开始，再重新开始

当斯特拉文斯基在《春之祭》首演30年之后又看到自己的音乐在巴黎同一座剧院里引发骚动时，非常吃惊。这一次，骚动者不是那些因为目睹了一场艺术革命而感到震惊和困惑的普通群众，而是一群因为看到革命者变得如此温和而感到义愤的学生。1913年，世界分裂了，到了1945年，最温和的格里格风格，竟然出现在斯特拉文斯基将自己未被采用的电影音乐改写成的《四首挪威风情曲》中。斯特拉文斯基自己作了调查，结果发现，领头的骚动者是皮耶尔·布列兹（生于1925年），布列兹曾跟随梅西安和勒内·莱博维茨（1913—1972）学习作曲，是巴黎勋伯格支持派的代表人物。

布列兹曾经是纳粹占领区的一名学生，被占领的经历使他拥有了一个具有抵抗精神的爱国者的强烈情感。他认为，音乐尤其是勋伯格的音乐受到遏制，这不仅是因为纳粹的明令禁止，也因为那些在一战前为推动音乐进步而进行探险的人普遍缺乏耐力。对他来说，这种探险远未结束，新古典主义仅是旁枝错节，过去十五年里的新交271 响乐主义仅是对公众惰性的妥协，不值一提，勋伯格的理念仍然有效。韦伯恩早期的无调性作品，具有彻底的和声自由和无法预知的节奏，并且摒弃了主题，他的每一首作品都创造了属于自己的音乐形式，因而也没有过时。序列主义仍然有用，但是因为序列主义被其创始人灌输了秩序和规律，必须用完全不同的方法对其批判性地加以利用，从而打破音乐容易适应熟悉模式的倾向。在节奏方面，一定要

把《春之祭》中的无节制性和无规则性贯彻到底，在一定程度上，梅西安在他的钢琴组曲《对圣婴耶稣的二十凝视》(Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus, 1944)中就是这么做的。

梅西安的这部作品的确有多个异乎寻常的瞬间，而其他瞬间则甜美、平静、壮丽或魅力无限。20首乐曲组成一个独奏整体，采用了有史以来所有钢琴曲中出现过的不同基调和手法，中间穿插有作曲家喜爱的中古时期圣咏和异国(印度)音乐元素和鸟语元素。但是，布列兹却是被这位老师的作品中最繁乱的特点和元素吸引住了。在自己的早期音乐创作中，布列兹让梅西安和勋伯格产生碰撞，其结果是两人都被湮没。布列兹的《第二钢琴奏鸣曲》(1947—1948)，一首四乐章的熔岩奔流之作，才是他曝光最多的原创之作，奔流的熔岩把音乐中所有令人慰藉的元素荡涤和瓦解得一干二净。就像三四十年前的作曲家一样，布列兹也希望有一个新起点，但是此时此刻，他的音乐用极大的力度表现出来的却是愤怒。

布列兹与新古典主义毫无往来，当然也与当时的流行音乐毫无往来，不管是弗兰克·辛纳屈(1915—1998)录制的流行歌曲还是查理·帕克(1920—1955)的新比博普爵士乐，都被他一一排斥。这在一点上，布列兹与德国哲学家西奥多·阿多诺(1903—1969)有相同之处，在E. T. A. 霍夫曼之后，阿多诺是与作曲领域关系最为密切、在音乐界最有影响力的作家。像霍夫曼一样，阿多诺认为音乐是向前演进的。在他看来，作为社会成员，作曲家不可能不在音乐中涉及社会矛盾，在愈来愈复杂和分裂的社会里，就会产生越来越复杂的音乐。新古典主义以及浪漫主义的复兴，之所以回溯过去的音乐形态，也就是回溯过去的社会形态，其实是想要掩盖当前的社会矛盾，因此，代表了道德意志力的衰退。序列主义代表了最为进步的音乐，单枪匹马地创造了真实表达的可能性。表演机构、广播、唱片制作权威或者公众，对序列主义都不甚支持，这一事实并不是对序列主义的责难，相反，它恰恰表明了序列主义的正当性，因为音乐的商业化运作，对作曲本身毫不关心，严重损毁了公众体验音乐的能力。广播和唱片让音乐贬值。人们从广播或唱片那里听到的贝多芬交响曲，包含了那些掌控社会的人物传递出来的息事宁人的信息。这些信息向人

272

们暗示，所有人都可以轻而易举地享受文化，伟大的作品都来自遥远的过去，已经被人分门别类拣选，可以给人家庭般的慰藉。现代音乐恰恰应该以晦涩难懂引以为豪，因为正是这种晦涩难懂，让现代音乐对以上所说的这种调适性做出强硬的抵抗。

在阿多诺的论著《现代音乐的哲学》(1949)中出场的戏剧人物，毫不令人意外：正面人物勋伯格和反面人物斯特拉文斯基，两位作曲家的近作都可以用来描述阿多诺眼中的音乐现状。勋伯格的《弦乐三重奏》(1946)把紧张情绪的各种极端状态都写进了一个连贯、有条理的曲式中，而他为管弦乐队和合唱队写的配有叙述的《华沙幸存者》(1947)则坚持把音乐作为社会的催化剂，该作品取材自一篇报纸文章，描写了战时生活在华沙贫民窟里备受压迫的犹太人因共同信念而群起反抗的故事。这篇报道的直接写实方式可能还是会让阿多诺感到不安的。与此同时，斯特拉文斯基却正在为爵士乐队创作一首巴赫式的茶馆风格的协奏曲(《乌木协奏曲》,1945)，后又写成了一首弦乐队作品(《D大调协奏曲》,1946)以及《奥尔菲斯》(1947)，后一部作品是一首闪耀着冷峻光芒的芭蕾舞音乐，以平和柔顺的方式把玩多种经典转义。

273

阿多诺发出的挑战，为作曲家指点出了一条孤寂之路，在这条路上行走，是与已知的内容和可接受的内容所带来的安全保障愈行愈远，但是，许多人还是走上了这条路，当然，也有许多人没有走这条路。布列兹认为音乐的进步需要组合20世纪早期音乐大师们的不同特点，许多作曲家都会认同布列兹的这个观点，但是，他们不会赞同这个年轻法国人所提倡的那种极具争议的爆炸性组合方式。在德国，人们对被纳粹禁绝的事物饥渴不已，于是，1946年，一所暑期学校在达姆施塔特城建立，先期在那里任教的作曲家有莱博维茨和梅西安，汉斯·威尔纳·亨策(生于1926)是第一批学生中的一位。亨策是一个多产作曲家，到1951年为止，他创作的管弦乐和戏剧音乐作品就包括三首交响曲、多首协奏曲和一部完整的歌剧，这些作品都吸收了勋伯格、斯特拉文斯基和爵士乐的音乐特色。在英国，本杰明·布里顿(1913—1976)创作的歌剧《彼得·格里姆斯》(1944—1945)，向人们展示了如何可以将从贝尔格和斯特拉文

斯基那里学到的经验融入到戏剧自然主义和清晰的调性风格中。而迈克尔·蒂皮特(1905—1998)借助巴托克、亨德米特和英国民歌创造了一种和声。对于包括沃恩·威廉斯在内的这些作曲家来说,活跃于社会,就意味着在现存体制中进行创作,同时也创造新的体制。英国 BBC 广播公司就是现存体制之一,1946 年,BBC 发起了"第三节目",传播严肃文化。而新体制的典型代表就是布里顿于 1948 年在家乡奥尔德堡创办的音乐节,布里顿后来的多数作品都是为这个音乐节所作。

274

布里顿因此而获得声誉,他也让奥尔德堡成为一个民族现象乃至国际现象。当时,主流音乐会愈来愈不愿意上演在世作曲家的作品,而布里顿却与此大唱反调。1940 年代晚期到 1950 年代,西欧和美国的主要指挥家很少指挥新作,其中的大多数人都年事已高,如富特文格(在这之前盟国对他实施了禁演两年的禁令)、托斯卡尼尼、克伦贝勒、瓦尔特、皮埃尔·蒙特(1875—1964)和托马斯·毕彻姆(1879—1961)。新音乐唱片也非常少见。1948 年,慢转密纹唱片开始上市,每张唱片可以录制大约一个小时的音乐,这就为重新录制标准曲目创造了条件。而标准曲目中最近的作品也已经是早在一代人之前就被定位的作品,如德彪西、早期的斯特劳斯以及早期的斯特拉文斯基的作品。

新音乐在苏联的地位也越来越弱化,但原因不尽相同。1948 年,肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫和其他苏联作曲家受到官方指责,被认为以牺牲社会主义现实主义的代价追求形式主义理念,这种情形与十二年前肖斯塔科维奇碰到的情况没有什么区别。肖斯塔科维奇又一次决定暂时停下正在创作的新作(他的《第一小提琴协奏曲》),这一次他对"正当的批评作出的回应"是一首无滋无味的清唱剧,内容是赞扬斯大林的造林工程。

阿多诺对社会权力操控者表示了怀疑,他认为,这些人操纵了音乐诠释社会力量和社会走向的方式,在他看来,广播电台也是问题的一部分,但是,他没有预料到,广播电台会成为作曲家们最大的支持者和捍卫者,尤其是最为激进的新音乐的支持者和捍卫者。慕尼黑的广播电台倡议并主办了始于 1946 年且每年举办一次的"音乐活

力”音乐节。“多瑙埃兴根音乐节”背后也有弗莱堡电台的支持，该
275 音乐节开办于战前，1950年重新举办，后成为新音乐的主要展示舞台之一。1948年，在一家法国广播电台的播音室里，皮埃尔·舍费尔（1910—1995）率先打开了通向电子音乐的大门，他创作了最早的几例被他称为“具体音乐”（musique concrete）的作品，这种音乐是用现实中的声音制作而成，这些声音先被录制在唱片上，然后，再用不同转速播放、反向播放或与其他声音一起播放已经录制好的声音，改变原有声音，将其重新录制成混合声音。三年之后，科隆广播电台为电子音乐创建了一个专门的永久性演播室。这时候，录音机出现了，为创作电子音乐提供了便利。科隆演播室与以舍费尔为核心的小组不同，它更偏好用电子方式而不是以录制方式来合成音乐。

科隆演播室的做法有其合理性。1949年，在美国广播电台制作创新性音乐的凯奇去了巴黎，在那里停留了数月，这期间，他与布列兹建立了亲密的同学般的友情。他们关于声音的新理念，似乎就产生于两人的讨论中，他们认为，声音有四个方面或四项变数，即音高、音值、音强和音色，序列主义的基本原理可以被运用到所有这四项变数上。在普林斯顿大学任教的密尔顿·巴比特（生于1916年），在这之前，已经在钢琴曲《三首钢琴曲》（1947）中创建了一套音值长度序列作曲技法。梅西安也在《图伦加利拉交响曲》（1946—1948）的部分段落中创建了类似的体系，在这部作品中，梅西安又把非常抽象和大胆的理念与令人销魂的、几乎已经被人抛弃了的三和弦和声和调式旋律所带来的感官享受结合起来，打造了一首十乐章的伟大爱情曲。在钢琴曲《调式化的音值与音强》（1949—1950）中，梅西安以一系列强音以及不同的音高和音值系列为基础进行创作，这完全是首创。阿多诺曾经抱怨说，广播将音乐体验“细碎化”了，因为它怂恿听
276 者去聆听一个序列的曲调和片断，而不是一部整首作品。现在，作曲家却在刻意地创造细碎化音乐。在电子音乐作品中，这种做法有一个好处，即一个接一个元素进行创作的作曲美学与媒介物的现实性非常契合，在这种媒介物中，一个个不同的声音先被创造出来，然后被集结成整体。

1952年，布列兹在舍费尔的演播室里制作了两首序列—电子音乐作品。卡尔海因茨·斯托克豪森（生于1928年）听了梅西安于1951年在达姆施塔特城录制的《调式化的音值与音强》后，为之叹服，于是在第二年拜梅西安为师，斯托克豪森结束学习后回到德国，于1953—1954年在科隆创作了两首序列—电子音乐作品。布列兹和斯托克豪森还把他们的新理念运用在器乐作品上，梅西安的另一个学生让·巴拉凯（1928—1973）也是如此。毫无疑问，如勋伯格所说，序列作曲法"如从前一样自由自在"地畅行。序列主义音乐的每一个时刻都包含着意志（必须按照精心构造的序列蓝图行事）和选择之间的对话，这就意味着作曲家也面临着种种约束，让一首作品或者作品中的多个元素，像刚刚被作曲家开动起来的一架机器一样，自动呈现出来，这也是一种约束。布列兹为双钢琴所写的《第一结构》（1951—1952）的开始部分就是如此，斯托克豪森为双簧管、低音单簧管、钢琴和打击乐器所写的爵士乐风的《交叉演奏》（Kreuzspiel，1951）也是如此，尽管其风格与布列兹的风格完全相反。但是，最彻底地表现作曲家在意识上陷入既被禁锢又在感知的绝境的作品，莫过于巴拉凯长达45分钟的单乐章作品《钢琴奏鸣曲》（1950—1952）了。

但是，即便是巴拉凯也很少在著作中谈论音乐表达，他的言论都是围绕着创造新音乐语言和新技巧的问题而展开的，的确，如果苏联当局意识到布列兹和巴比特的存在，他们很有可能就不会把肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫谴责为形式主义者了。1933—1945年之间的经历，让西欧作曲家对人类关于自然性的理解产生了特别的怀疑，对他们来说，根据客观真理（数字、声音的基本规律）组织材料，才是前行之路，才是通向未来之路。但这个未来是一个被大大夸张了的未来，与这个未来一起被夸张的，还有预设的必要性。布列兹宣称，"建造"就是"我们这一时代的关键词"。

277

不仅梅西安那个圈子的作曲家对这种思想有所体验，建筑、爵士乐、绘画和文学，也都对这种思想有所表述。与梅西安同时代但在音乐上与他完全不同的埃里奥特·卡特（生于1908年），离开纽约到亚利桑那州呆了一年，目的是为了把他像科普兰一样在巴黎学到的新

古典主义风格完全抛诸脑后。他以如此理念构思出来的新作品就是《第一弦乐四重奏》(1950—1951),这部作品的和声宽广、织体浓密、音色多变,因此具有独一无二的风格。艾夫斯那种极富性格特点的风格又再次出现了,但这回是在抽象技巧中,卡特并没有直接套用他的风格。在法国,亨利·杜蒂耶(生于1916年)也在朝着和声更加复杂和形式化的风格发展,与卡特一样,他也放慢了作曲步伐,开始了精心缜密的音乐创作。

纽约的凯奇仍和布列兹保持书信往来,但是,他与布列兹之间的交流不仅在地理上远隔千里,在艺术上也是一样。凯奇和他的欧洲同僚们都认为,运用严格的序列作曲手段,可以使音乐产生不依赖外力而能自我发展的可能性,作曲家所要做的仅仅就是让音乐运行起来,但是,作曲家们得出的结论在每一个个案中都有所不同。布列兹曾想用保罗·克利的画作《祖国边界上的纪念碑》的名称来命名《第一结构》,布列兹的这部作品就是风格上的一种操练,作曲家从操练场返回,头脑更加清醒,或者这部作品就是无风格的一种操练,因为这种操练就是任由音乐向完全自动生成的深渊边缘的行进。这种创作就是对计算机科学家也正在思考的人脑和机器之间的差异性的一种测试。巴拉凯也写了一首非常机械化的作品,但却用大脑中最隐秘的语言进行了表达。他走得比布列兹更远,他的奏鸣曲用自己独特的声音表达了挫折感和绝望感。与梅西安一样笃信天主教的斯托克豪森,在最为抽象、完全没有意志作用的创作过程中,看到了纯洁神性的象征。凯奇又有所不同,在他看来,消除创作过程中的个人意志,其意义就在于"让声音成为声音本身",让音乐开始有可能不去言说任何内容,而仅仅就是自然产生了的东西。在为钢琴创作《变化的音乐》(1951)时,他采用了掷硬币的方法来回答如何选择内容、安排内容、决定内容的长度和音响等问题,这个过程和严格按照复杂的序列体系进行创作的过程一样耗时。第二年,凯奇又迈出了更远的一步,而且是极端简单的一步,即把作曲过程完全消解了。凯奇在他的《4分33秒》作品里,仅让和他关系最为密切的音乐伙伴大卫·图德在钢琴旁静坐了4分33秒,根本不弹奏任何声音。这样的作品当然非常具有挑战性,它也体现出凯奇与东亚(尤其是禅宗)的无为思想

以及 1920 年代欧洲"反艺术"思想之间的紧密联系。但是,这首作品也是想让人们去倾听屋内屋外的所有声音。现在,音乐被从作曲家、演奏者、乐器和演奏场合等各处解放出来,音乐无处不在了。

与 1908—1913 年之间的音乐成就相比,1950—1952 之间发生的所有这些变化,又将音乐向远离艺术传统的地方推进了一大步,向远离了大多数人的音乐理念的地方推进了一步。但是,卡特的弦乐四重奏和巴拉凯的协奏曲至少在音阶、体裁和严肃性上,还与传统定义中的艺术作品比较契合,可是布列兹和斯托克豪森的作品就不再让人感觉到有任何理性的连续性了,《4 分 33 秒》更是内容皆无。这样的音乐,原本就不是为一般的音乐会而作的,也不是供人们在音乐会上欣赏的音乐。这类作品的作曲家,一般是在一些志同道合的演奏能手当中,或在受益于广播的听众中,或从学校等地方,找来一些人,演出他们的作品。在普林斯顿大学任教的巴比特认为,管弦乐队无法排演现代音乐,一般的音乐会听众想听的又不是当代音乐,因此,如果当代音乐与管弦乐队或音乐会听众过从甚密,就有可能有损于自身。作曲家不可能期望用普通音乐语言与大众进行交流,其他学术领域的专家也是如此,但是,巴比特 1950 年代晚期的作品,如《第二弦乐四重奏》(1954)和《为爵士乐乐队而作》(1957),在精神和气质上似乎都不仅仅是为了获得学术认可。与此同时,凯奇和沃尔普在南卡罗来纳州的黑山学院开设的创新性跨学科课程中找到了他们的庇护所,[①]《4 分 33 秒》就是在那里首演的,学院的气氛鼓舞了沃尔普,他于是对序列主义和爵士乐进行随心所欲的合成,用此方法为高音萨克斯、小号、钢琴和打击乐器创作了一首四重奏曲(1950),也为双簧管、大提琴、钢琴和打击乐创作了一首四重奏曲(1955)。

沃尔普、布列兹、斯托克豪森和路易吉·诺诺(1924—1990)都在达姆施塔特任教,诺诺 1951 年曾经与斯托克豪森一起在那里学习。

① 斯蒂芬·沃尔普(Stefan Wolpe, 1902—1972)是现代派音乐作曲家和钢琴家,出生于柏林,在德国接受专业音乐训练。二战期间由于德国纳粹统治,沃尔普 1938 年来到美国纽约,继续他的音乐创作。1952—1956 年在黑山学院任音乐学院院长。——译者注。

达姆施塔特为欧洲各地的学生提供了直接跟随站在改革最前沿的作曲家学习的机会,也让他们有机会见识具有挑战内涵的思想差异性。布列兹在创作由器乐配乐的声乐作品《没有主人的琴锤》(Le Marteau sans maitre, 1952—1954)时,开始熟练掌握风格和技术,并开始放弃创作实验性作品(《第三钢琴奏鸣曲》(1955—1957),这部作品的乐谱给钢琴演奏者提供了多种演奏途径)。而在此时,斯托克豪森的每一首作品却都在表述全新的理念,他的《"群",为三个乐队而作》(Gruppen Für Drei Orchester, 1955—1957)用三个管弦乐队将不同的速度重叠,表现一种紊乱的时间性;而在他创作的电子戏剧《青年的歌曲》(Gesang der Junglinge, 1955—1960)中,事先录制好的男孩声音与有时似火焰有时似阵风的合成声音进行互动;他的另一部作品《接触》(Kontakte, 1959—1960),则让两个音乐家分别演奏钢琴和打击乐,录音带则同时展开声音景象,音乐家们通过演奏来抓住、诱出这声音景象的种种特征,并与之展开交流。诺诺的作品采用的又完全是另一种方法,布列兹的精密复杂、斯托克豪森对新方法的极端追求,都没有令诺诺信服,他大胆使用新音乐的越界性,表达对在纳粹统治下和在西班牙内战期间所发生之事的激烈抗议,也就是对纳粹统治和西班牙内战所造成的种种威胁的激烈抗议。对于诺诺这个共产主义者来说,西方的胜利并没有永久性地解除这些威胁,他的《中断的歌》(The Suspended Song, 1956),一首为独奏、合唱团和管弦乐队所作的作品,就是对多个纳粹囚犯书信片断的配乐,该作品情绪激烈,冲突不断。

280

虽然以上三位作曲家各取其法,但他们都认为自己在参与一项共同的事业,至少,他们都执著于序列主义理念。新生代作曲家中第一个对序列主义发起挑战的是伊恩内斯·克塞纳基斯(1922—2001),他本来学的是建筑专业,因此,他的音乐有一种体积感和形状感。在第一部重要作品即为管弦乐队而作的《变形》中,克塞纳基斯使用了风暴般的滑奏法(pitch slides),给所有的弦乐器都单独写了一个声部,大大扩展了在广音程中滑音产生的效果,这种方法被认为是19世纪感伤主义的象征,后来几乎被从管弦乐演奏中根绝了。在这部让人联想到早期现代主义音乐家瓦莱兹的声音戏剧中,克塞纳基

281

斯给这种被否定了的方法注入了新元素。此举非常大胆，该作品于1955年在多瑙艾兴根首演，克塞纳基斯同时还发表了一篇文章，批评序列主义，这两个动作都令人惊愕不已。但在布列兹看来，克塞纳基斯的音乐非常粗糙，暴露了克塞纳基斯本人缺乏音乐训练和创作经验的缺陷。但是，他的音乐尽管粗陋，却不容小觑。

此时的布列兹、斯托克豪森和诺诺仍然年轻气盛，但达姆施塔特的学生们还有其他一些作曲家，都已经对他们重视有加。1950年代，阿多诺也定期出现在达姆施塔特的圈子里，他对只讲究作曲技巧的音乐颇感失望，对在专业课堂、电台节目和音乐节上找到庇护所的音乐也感到沮丧，但是，他的出现和参与，给了达姆施塔特的作曲家们以智识力量。这些作曲家同时还得到了官方的推崇，部分原因是因为文化成为冷战的战场之一，而他们的音乐，还有年纪稍长的美国音乐家卡特、凯奇和巴比特等人的音乐，都可以被用来说明音乐创作的自由性。这种自由性与苏联在国家层面上对作曲的严格控制形成了鲜明对比，即使斯大林于1953年去世后，情况也没有改变。官方对这些作曲家的推崇是阿多诺之所以对音乐家失望的原因之一，在阿多诺看来，具有质疑性和对抗性的音乐已经被社会现状收编，社会现状消解异己的能量似乎越来越无可估量。

苏联当局也逐渐开始吸取教训，音乐家作曲时可以不必像过去那样极端小心谨慎了，例如，肖斯塔科维奇的《第十交响曲》(1953)，显而易见刻画了死去的伟大领袖，但却表现出一种黑暗之势。但是，苏联向西方思想的开放，是一个逐渐和缓慢的过程，开始时，只有共产主义阵营的外围部分对外来思想较为宽松。始于1956年的"华沙秋季音乐节"，就出现了西方元素，成为维托德·卢托斯瓦夫斯基(1913—1994)和其他波兰作曲家结识西方音乐的媒介。匈牙利人盖奥尔吉·库泰格(生于1928年)则获得了到巴黎学习和参观科隆的罕见机会，在科隆，他有幸听到了《"群"，为三个乐队而作》。但是，文化差异并不会轻而易举地消失，东欧的作曲家们无法或者根本不愿意放弃传统音乐语言。在西方，韦伯恩因为在和弦中使用了"和弦循环音程"(布列兹)，或者因为把曲式当作序列音乐过程的产出物

（斯托克豪森），而成为音乐开拓者，而在东方，库泰格则把悲怆苦痛和严谨的音乐结构看得重于一切。

年轻的西欧作曲家对他们的长辈们也产生了一定影响。当梅西安看到这些作曲家对不受体系控制的想象力采取谨慎戒备的态度时，他放弃了《图伦加利略交响曲》中富丽堂皇的风格，转向了大自然，从自然界获得音乐素材。他在田野里把小鸟的歌唱、啾唧和尖叫记录下来，然后在小型钢琴协奏曲《异国鸟》（Oiseaux exotiques，1955—1956）和其他一些作品中，利用和声和音响洪亮程度的选择，对这些声音进行夸张处理，并赋予了这些声音以炫目色彩。卡特和沃尔普两人则都注意到了创作规律在新欧洲音乐中的悖论性，因为正是创作规律保证了音乐中不断有不可预知性。除此之外，年轻音乐家对老一辈音乐家就可能没有什么直接影响了，他们与老一辈音乐家走的是并行之路，例如，布列兹的《没有主人的琴锤》，布里顿的芭蕾舞音乐《塔王子》（1959），还有沃尔恩·威廉斯的《第八交响曲》（1953—1955），都具有固定音高打击乐的特点。另外，康伦·南卡罗（1912—1997）在自动钢琴作品中创立了预设程序，自动钢琴可以较容易地体现节奏复杂性，因此，这种预设程序通常要涉及到那些用于使各声部保持不同速度或节拍的具体规范。与之前的艾夫斯一样，南卡罗并不需要他人的认可；这位作曲家仅仅满足于让打孔的自动钢琴纸卷在墨西哥城自己的家中越积越多。①

而极受公众关注的斯特拉文斯基此时则从新生代作曲家那里获益匪浅，他一边创作歌剧音乐《浪子的历程》（1947—1951）——一部完整借鉴了莫扎特风格（还有威尔第、多尼采蒂、蒙特威尔第等）的歌剧，另一边又将一个年轻指挥家带到洛杉矶的家中，这位指挥家就是罗伯特·克拉夫（生于1923年），他既对这位东道主的音乐感兴趣，也对勋伯格流派非常热衷。1951年，勋伯格逝世。斯特拉文斯基与勋伯格这两位十余年来一直相互为邻、近在咫尺的作曲家，只在作家

① 自动钢琴上用于控制琴键的打孔纸卷，即音乐纸卷帘（paper rolls），是专门为自动钢琴使用的“乐谱”。参见第18章。——译者注。

弗朗兹·韦菲尔1945年的葬礼上偶遇过一次。[1] 勋伯格逝世数月后，克拉夫为勋伯格的序列作品《七重奏组曲》(1929)录制了唱片，斯特拉文斯基参加了排练。又过了数月，这位细心的聆听者自己也开始使用序列作曲手法元素，写了一首七重奏作品，并开始尝试更富有半音阶特点的风格。就这样，这位年逾古稀的作曲家学起了新的创作语言，他用这种语言创作的较早的作品仍然显现出回响在音乐史上的室内乐风格，例如，为威尼斯所作的《圣歌》(Cantinum sacrum，1955)，由独唱和合唱以及管弦乐队合作演奏，管弦乐队的音色暗沉、刺耳，加布里埃利的特点非常明显；还有芭蕾舞音乐《竞赛》(Agon，1954—1957)，这首作品借用的元素，远至文艺复兴时期的舞曲，近至韦伯恩。1957—1958年之间，斯特拉文斯基听到了布列兹的《没有主人的琴锤》(由克拉夫指挥)和斯托克豪森的《"群"，为三个乐队而作》(在多瑙艾兴根)，于是，斯特拉文斯基的创作又改变了方向，开始向虚幻和稀松的风格发展，他为钢琴和室内管弦乐队创作的《运动》(1958—1959)就是如此，在这首作品中，他在毫不损害自己一贯的精确性、轻快性和活泼性特点的前提下，表现了新生代作曲家音乐中的无主题的抽象性、节奏灵活性和不稳定性，此方法的确是聪明之举。

这个时候，新音乐开始有了更为广泛的群众基础。1954年，布列兹在巴黎创办了一个音乐会系列，后被人称为"音乐之域"音乐会系列，他的目的是要在让新作品展现在20世纪的经典语境中，展现在老作品的语境中，这些老作品都颇为关注音乐结构问题(巴赫和加布里埃利)。1950年代后期，布列兹开始指挥德国的广播管弦乐队

284

① 20世纪40年代，斯特拉文斯基和勋伯格在美国作曲界都已大名鼎鼎，他们信奉各自的音乐创作理念，且都有一批崇拜自己作曲风格的追随者，形成相对立的两大作曲阵营。虽然40年代斯特拉文斯基一直居住在洛杉矶近郊，离勋伯格住处仅十几英里之遥，但两人从未有过交往，长期以来，斯特拉文斯基对勋伯格创立的12音序列作品一直持冷漠态度，他们在音乐沟通上形成了一条无法逾越的鸿沟。勋伯格1951年去世不久，斯特拉文斯基开始接受勋伯格的12音体系，并有选择地运用到自己的音乐创作中，这让长期以来敬仰斯特拉文斯基的崇拜者们和他的学生们都感到非常意外。——译者注。

演奏同样的曲目。许多较早在“音乐之域”音乐会演出的作品都被灌制了商业唱片，其中包括巴拉凯的《完全系列》(1950—1955)的首演，这首作品是为女声独唱和具有重型打击乐特色的乐队所写的音乐，因而，与《没有主人的琴锤》有相似之处，但两者在连续性、戏剧性上有所区别，而且，巴拉凯的作品让人感觉到，歌声属于作品自身，因为歌声表现了作品在竭力把握生存时所体现出来的既决绝又缺乏安全感的双重态度。布列兹在评价《没有主人的琴锤》时说，它“捕捉住了极度兴奋的那一刻，然后，又对它进行组编”。布列兹一贯对安托南·阿尔托的那种以阵发式、萨满教式方式理解艺术的观点热情有加，他的评价与他的这种态度也非常吻合。但是，他创作的音乐，事先都预设了异国情调和高雅品位，让人想到全新的拉威尔。他的《完全系列》是为弗里德里希· 威廉·尼采的诗歌所写的音乐，非常绚丽，但并不成熟，而且听起来似乎只关注内在。

巴赫与新音乐之间的关联性在1955年灌制的一张《哥德堡变奏曲》唱片中进一步得到了体现，录制的音乐带有某些布列兹的风格特点，结构清晰，思想独特，声音碎裂，这张唱片是格伦·古尔德(1932—1982)开创其国际性商标(Columbia)过程中的首张唱片。但是，此时的唱片市场却正在被另一种音乐逐渐占领。巴拉凯为“音乐之域”音乐会创作的第二首作品《……为声乐和乐队而作》(1959)，间接地体现出他对现代爵士乐的欣赏，尤其是对特洛尼斯·蒙克(1917—1982)的作品以及《现代爵士乐四重奏》的欣赏，这首作品是为声乐与器乐小组所作，声乐部分再一次唱出自我定义过程中的愤懑、痛苦和满足。但是，在他创作了奏鸣曲之后的七年中，流行音乐已经有了变化。斯特拉文斯基接受序列主义的时候，也正好是摇滚乐出现的时候。在“音乐之域”1956年3月的一场音乐会上，巴拉凯的《完全系列》和梅西安的《异国鸟》首演，而六周之前，歌曲《伤心旅馆》唱片发行，这首歌曲迅速让埃尔维斯·普雷斯利的名字家喻户晓。

285

第22章 旋　风

1962年,乔治·里盖蒂(1923年生)构思了一首作品,想要以清晰明了的方式把时间表现为一张多结节的网,但同时,他又想要用最基本简洁的素材来达到这个目的。里盖蒂在1956年苏联入侵布达佩斯后离开那里到了西欧,因此他很晚才步入西欧新生代作曲家行列,在一定程度上一直是一个局外人。他的这首《交响诗》(Poeme symphonique)需要一百件机械节拍器,不多不少,这些节拍器以不同的速度滴答作响,以不同的拍率向终点疾行,制造出丛林般的一片噪音,这片噪音渐渐稀疏,各种节拍律动也开始以各种方法相互纠结,最终,一切归于寂静。一件像钟表一样被用来度量时间的仪器,通过繁复增殖,变成了制造一大片云彩般声音的发电机,这些都是作曲家本人从哲学家卡尔·波普尔那里借用过来的表述,波普尔用这些表述来区别可以被理性预知(钟表)的现象和在一定程度上杂乱无章(云彩)的现象。 286

这种理念在1950年代广为传播,持该理念的人把西方音乐完全看成是一只钟表,这个装置向着一个既定的方向运行,它的运行要么是逐步的,要么就要经历一些革命阶段,当时西欧的音乐状况就属于后一种情况。整个西方音乐历史就是这样一种进程:调式让位于调性;调性的所有可能性被消耗殆尽,然后就出现了无调性。但是很快,时钟就越来越像一片纷乱的云彩,部分原因是内部意见不合,另一部分原因,则是因为具有前瞻性的新方法不仅合理而且非常成功, 287

由此而吸引了众多的追随者。

布列兹曾坚持序列作曲法的必要性，但是到了1950年代末，序列主义的概念被扩展到了实际上已经没有意义可言的地步。确实，在那些公开声称自己是序列主义作曲家的人之间，从诺诺到斯特拉文斯基，根本就不存在多少共性，同时，也没有多少东西可以将这些作曲家与那些否认自己是序列作曲家的人区别开来。即便如此，所有作曲家都一致认为，作曲体系非常重要，甚至连凯奇都迎合这种观点，因为他自己就一直使用体系程序来决定作曲的偶然意愿，只是这些程序比起《变化的音乐》的程序来说，不是那么生硬。因此，作曲家们无论在地理位置和美学理念上相距多么遥远，如南卡罗和希纳基斯之间，或巴比特和里盖蒂之间，他们都利用创作惯例来限制、导引或激励创作想象力。他们这么做，也都是出于对旧式表达符号的不信任，都是因为他们坚信他们的音乐是朝向未来的音乐，即便是在这个核战争将人类未来抛入怀疑之中的时候，他们仍对未来充满信心。在这个程度上，这片云彩在那个时代还是有边界的。

里盖蒂到西欧后的第二年，毛利斯・卡格尔（1931年生）从布宜诺斯艾利斯来到西欧，[①]鲁契亚诺・贝里奥（生于1925年）也加盟到新生代作曲家行列。这些作曲家都没有经历过肆虐于1950—1952年之间的那场决绝，他们并不十分在乎那些不断改革的理念。对于贝里奥来说，音乐语言不是被构建而成的，而是通过吸收和发展的方式生成的，是通过不同音乐语言之间的相互评价生成的。卡格尔一直是这群人中的怪才，要么执著于被同僚们拒斥了的主题创作理念，要么就讽刺性地采用这些人缜密精确的记谱方式来作曲。里盖蒂原本也可以幽默处事，但是，他却执意于创造自己的新音乐语言，就像

① 毛利斯・卡格尔（Mauricio Kagel，1931—2008）是德国作曲家，2008年9月18日逝世，享年76岁。卡格尔出生于阿根廷布宜诺斯艾利斯，没有受过正规音乐训练，但非常熟悉南美的音乐传统，创作了大量现代派音乐，1957年移居德国科隆。卡格尔与路易吉・诺诺、皮埃尔・布列兹、卡尔海因茨・斯托克豪森、鲁契亚诺・贝里奥、乔治・里盖蒂和雅尼斯・克塞纳基斯同被视为20世纪“先锋派”作曲家。目前这七位作曲家中唯有布列兹还在世。——译者注。

在序列作曲技法中一样，他的语言不是从一个个小型动机单位开始的，而是从未定义的声音起步，从这些声音中，他可以获取不同的织体系列。他的管弦乐曲《大气层》于1961年在多瑙艾兴根首演，六年之前克塞纳基斯的《变形》也在同一个地方首演，引起不小的震动，现在，里盖蒂又一次引起巨大震动，因为这个已经对布列兹最为赤裸的预设程序作曲实验做过一次分析（《第一结构》的第一部分）的作曲家，在自己的作品中却绕开了序列主义，完全用慢速变化的音簇进行创作，色彩先是慢慢出现，然后有所改变，继而消失，作品的效果令人叹为观止。

在里盖蒂这部作品首演的前一年，卡格尔为四歌手、说唱合唱队和乐队所写的《字谜》也在科隆引起惊叹，其中的说唱部分，没有让作品与那些广为认可的现代主义先父（勋伯格、韦伯恩、斯特拉文斯基和德彪西）产生关联，而是让作品与米约和俄裔芬兰作曲家弗拉基米尔·福格尔（1896—1984）有了联系，作品使用的不规范声乐技术，又与艺术家柯特·希维特斯（1877—1948）的《基础奏鸣曲》（1932）有关联，这首诗通过排列没有字义的音节来表现不规范声乐。卡格尔后来继续坚持认为，音乐，尤其是20世纪早期以来的音乐，不只有一个历史，而是有多个历史，另外，只有社会生活才是音乐生活的准则。在《字谜》中，里盖蒂还将声音的可能性释放出来，这对当时的其他作曲家都有启发作用。

这些可能性都出自史无先例的作品中，这使得《字谜》成为1950年代到1970年代早期的代表性作品，因为此时，作曲的重点任务是有别于传统。但是，传统音乐会生活的方方面面仍然是几乎毫无改变地步入了21世纪，类似《字谜》这样的作品，因为缺乏首演时的那种轰动效应，也无法通过一段时间的上演而广为人知晓。就像天上的彗星一样，这些作品一直处在核心外围的黑暗里，只有在偶尔的一次音乐节或周年纪念演出等场合才会向光亮处盘旋片刻。但是，对于那些标准体裁的作品来说，甚至包括斯特拉文斯基的《运动》和管弦乐作品《变奏曲》（1963—1964），情况也大致如此。这一时期，背离传统的作品，可能已经被公众文化所接受，但是，这种接受还是有时间限度的。许多作品，如斯特拉文斯基的序列主义作品，斯托克豪

森和卡格尔的一些非常优秀的作品，巴拉凯的所有作品，完全被人遗弃，令人惋惜。

当然，这个时期还是存在乐观主义的。1960 年前后，几位作曲家正在着手创作包含独唱的大型作品。诺诺为自己的剧本写了一部歌剧《偏狭的 1960 年》(Intolleranza, 1960)，讲述一个工人移民受到非人待遇的故事。布列兹愈发远离"艺术狂热式"的疯狂，他一边在文章和访谈中继续发表彻底的音乐革命言论，另一边，在作曲实践上又逐渐与革命理念愈行愈远，他在诗人马拉美的诗歌中找到了他的创作理想，即崇尚纯洁性、语言创新性和清晰结构的创作理想，他的《绰影》(1957—1960)就是为马拉美的诗歌而作的曲子，由女高音和以定音打击乐为特色的管弦乐队共同演出。贝里奥为妻子卡西·伯布里恩(1925—1983)创作了《主显节》(1959—1961)，该作品把不同的声乐表达风格交织在一起，从中古时期的赞美诗风格到吟诵风格，应有尽有，并由管弦乐队伴奏。斯托克豪森的作品《时间》(1961—1964)也是写给女声独唱的，但由一个小型合唱队和包含两架电管风琴的乐队伴唱和伴奏，他用所有这些部分来探索新的声音，就像卡格尔一样，但斯托克豪森的探索没有讽刺含义。里盖蒂为两女声、合唱队和管弦乐队创作的《安魂曲》(1963—1965)在创作方法上就有不容置疑的讽刺性，这种讽刺性出现在黑色喜剧"最后审判日"中，这个喜剧片段与作品中的其他乐章相配合，在这些乐章中，《大气层》的音乐风格变得严肃，带有一些凶险性，最后又转为阳光灿烂。

290

至此，战后音乐家的一些音乐风格，如无调性和声、间断性结构、复杂织体、非常规乐队等，几乎已经成为作曲家不可不用的方法。肖斯塔科维奇的《第十三交响曲》(1962)是一部小型的充满战斗意味的清唱剧，此时，苏联对作家的控制已经不那么严格，因此肖斯塔科维奇可以在作品中表达对纳粹在战争中的恶行的愤慨，同时也表达对自己国家的一些野心家的憎恶。卢托斯瓦夫斯基没有放弃他的波兰新古典主义根基，但把从凯奇(在乐队演奏的自由性方面)和布列兹(在音响的细腻性方面)那里学到的东西吸收到自己的音乐中。布里顿为一个混合器乐组创作了《麻鹬河》(1964)，该作品在年轻作曲家中首开崇尚小型音乐喜剧作品之风潮。蒂皮特的第二部歌剧《普

里阿摩斯国王》(1958—1961),不再有第一部歌剧《仲夏夜婚礼》(1946—1952)中的生气和魅力,音乐处理比较细碎,更显出音响色彩的多样化。

年轻作曲家们虽然被人接受了,但他们面临的如何与主流音乐生活衔接的问题也更加尖锐突出。从1960年开始,布列兹就已经是阿姆斯特丹皇家大会堂管弦乐团的常客,从1961年开始,他还是柏林爱乐乐团的座上客,1963年,布列兹在巴黎歌剧院指挥了《沃采克》,1965年,他指挥克里夫兰管弦乐队,首次在美国露面。实际上,除了对《重重皱褶》和其他一些作品做一些小修改之外,布列兹已经不再作曲了。斯托克豪森成功地用个人方法打造了自己的演艺事业,1964年开始,他随一支由标准乐器和电声乐器组成的乐队巡回演出。此时的诺诺却没有选择传统的音乐会路径进行发展,而是在自己的作曲场所举办音乐会,形成了新的演奏曲目,这些曲目都突出了电子声音。但是,他的目的是要把大工厂和大街上的声音带入音乐中,他的《明亮的车间》(La fabbrica illuminata, 1964)就是如此,在作品中他把女中音和录音带的声音结合了起来。巴比特在1961—1964之间只用电子合成器创作音乐,电子合成器也可以演奏他的音乐,他根本用不着演奏者和音乐会。

291

当巴比特在自己的工作间里埋头工作时,外面的世界正将目光投向甲壳虫乐队、鲍勃·迪伦、“海滩男孩”和滚石乐队的唱片,这些乐手的作品给唱片产业带来了巨大的收益,古典音乐也因此沾了光。1966年,瓦格纳的《指环》的第一张商业唱片制作完成,由乔治·索尔蒂(1912—1997)指挥,自此,所有重要的古典曲目都逐渐被录制成黑胶唱片。唱片公司还把目光转向其他音乐领域,其中之一就是“早期音乐”,即巴赫之前的音乐。当时,人们对早期音乐的开发热情与日俱增,并获得了巨大成功,英国音乐家大卫·门罗(1942—1976)创办了早期音乐团(1967),1968年,约翰·艾略特·加迪纳(生于1943年)在“伦敦逍遥音乐节”指挥了蒙特威尔第的《祷歌》的演出,两者都具有划时代意义。另一个新的唱片开发领域就是新音乐,在这之前,新音乐一直被唱片产业所忽视,仅有哥伦比亚和迪卡两家唱片公司,分别对斯特拉文斯基和布里顿表示过关注。从1968年开始,德

国留声机唱片公司每年都发行多种“先锋派”唱片专辑，而这仅仅是多家唱片公司尝试制作的新音乐唱片中最为奢华的唱片集而已。

随着唱片录制成本的逐渐降低，黑胶唱片也成为流行音乐和古典音乐唱片的主打产品。很自然，流行音乐家也逐渐开始从唱片而不是歌曲的角度思考音乐，他们甚至可以把唱片集作为一个整体来构思（例如甲壳虫乐队的《佩伯军士的孤心俱乐部乐队》，1967）。对于听众而言，唱片变得和广播一样重要，而且逐渐比广播更加重要。

专门经过设计的唱片封套，更是让唱片成为人们争相拥有的对象。彼得·布莱克把音乐界的一群英雄人物都设计进了《佩伯军士的孤心俱乐部乐队》的封面中，其中包括斯托克豪森，因为斯托克豪森利用电子声音的变化进行作曲的方式，受到甲壳虫乐队的青睐。彼得·布莱克的这个选择并不是一个圈内人的决定，因为当时，在许多青少年学生收藏的唱片中，与甲壳虫乐队的这套唱片放在一起的很可能就是一张斯托克豪森作品的唱片，或许在这套唱片的另一边，就放着“独特唱片公司”最新灌录的一张唱片——由特里萨·斯特恩（1927—2000）艺术执导，于1965年发行，对新、老、非主流音乐都有所突破的一张唱片。

即便流行音乐和古典音乐之间的区别仍然存在，他们之间的重合也在所难免。1960年代早期的流行音乐变得欢快简洁。这种流行音乐出现的时候，也正好是接受古典音乐训练的音乐家开始重新思考音乐的基本问题的时候。1963年，拉·芒特·杨（生于1935年）曾在1958年用极长的音符写过一首系列性的弦乐三重奏，1963年，他开始在纽约演出，他的演奏都以持续音和重复音型为基础，还多少受到点儿印度音乐的影响。[①]简约派音乐风格就出自于此，并很快为人知晓。在简约派音乐中，调性和声的变化非常缓慢，音乐的持续性来自重复，往往也来自很强的节拍律动，这种律动与流行音乐的

① 拉·芒特·杨的《弦乐三重奏》是较典型的简约派音乐的例子。乐曲总共使用了83个音符写成、演奏长度达51分钟。在长时间持续音衬托下，音乐的发展自始至终都是以固定节奏音型的反复为主线，严格保持旋律线条的稳定进行，以此达到最大限度降低旋律走向的大幅度波动。——译者注。

拍子非常相似。较早的简约派音乐经典之作《C调》(1964)的曲作者是杨在加州的同学泰瑞·莱利(生于1935年),莱利邀请乐队每一个演奏者独立演奏完53个旋律动机,以此创造一种稳定静态的和声凝聚力。该作品在旧金山举行了首演,参与首演的人员中有斯蒂芬·莱克(1936年生),莱克在作品《涌出》(1966)中,将参差重复的创作理念应用于一段录制好的话语碎片上。

后来,人们在诠释简约主义音乐时,常把它看作是对一般人所认识的现代主义传统的挑战。但是其实,现代主义传统根本没有整体性。巴比特和美国的其他作曲家,把极限式的理性带入了作曲过程中,但他们仍然认为斯托克豪森理论只是在做科学化——数学化的表面文章,并对此嗤之以鼻。但布列兹绝不仅仅是对克塞纳基斯抱有敌意,在斯托克豪森的《"群",为三个乐队而作》之后,布列兹也对斯托克豪森失去了兴趣,在1970年代之前,布列兹也没有指挥里盖蒂的任何作品。简约主义音乐仅仅是当代音乐丰富织体中的一缕线绳而已,这些稍年长的作曲家们的音乐也是如此,其他新音乐也不例外。仅以英格兰为例,哈里森·博特维斯尔(1934年生)就让现代主义带有了一些古老风格和戏剧的直叙性,他为女高音、单簧管和打击乐器所写的《敲响无声的钟琴》(1965)就是一例。而曾师从斯托克豪森的柯尼琉斯·卡迪尤(生于1936年),则在即兴乐队AMM中担任演奏。与此同时,随着艾夫斯的音乐逐渐为人所知,许多作曲家也开始把其他音乐家的作品直接纳入自己的作品中,贝尔恩德·阿罗伊斯·齐默尔曼(1918—1970)的双钢琴曲《独白》(1964,其实是一首"多元逻辑话语",其中包括巴赫和梅西安等人的声音)以及他的"后贝尔格"歌剧《士兵们》(1958—1964)等作品就比较典型。差异性给了这个时代动力,艺术家对艺术哲学问题的重要性的认同、对这些问题对于音乐未来的重要性的认同,也给了这个时代以动力。

随着1960年代的终结,随着作曲家们开始对该时代的分崩离析作出不同的反应,或者参与推进这种分崩离析,这种动力的势头越发强劲,也越发显现出多样性:许多年轻人走上街头,示威反抗,原先,他们针对的是美国对越南事务的介入,现在,他们的反抗具有了普遍的针对性,成为了一种变革的力量;但是,激进主义也变成了一种排

293

斥,变成了对东方精神内在真理的追寻。即便是那些热衷于左翼政治的作曲家们,其表达方法也各有所异。诺诺创作了一些大型的电子湿壁画,可以在不同的公共场所展示。亨策则把革命的内容带进了音乐厅,代表作就是他为纪念切·格瓦拉而创作的清唱剧《梅杜萨之筏》(Das Floss der Medusa, 1968),[①]该作品本来计划在汉堡首演,但不得不取消,因为舞台的指挥上方挂有一面红旗,所以台上的演奏员们(或者在某种程度上就是管弦乐队)拒绝演出。1960—1967年之间的大部分时间,亨策都在古巴从事教学,进行学习。这个时候,卡迪尤不仅设法让音乐表现出参与性,还让音乐成为平等社会的范例,1969年,他在伦敦建立了"斯克拉齐管弦乐团",这个管弦乐团录取演奏员的标准不是以乐手的音乐能力为准,而是看他们是否有音乐兴趣,该乐团的演奏曲目包括流行古典音乐、通过投票选出的新作品以及"斯克拉齐音乐",[②]在演奏"斯克拉齐音乐"时,演奏员各自演奏自己的音乐,但同时也要关照其他乐手的演奏。

音乐应该具有包容性而不是政治激情的理念来自凯奇,自1960年代早期开始,凯奇一直在为音乐行为制作处方,而不是创作音乐作品。他的《HPSCHD》需要七架羽管键琴和51盘磁带同时演奏,于1969年在伊利诺斯州立大学举行首演,演出时,还加入了幻灯片和电影。这首作品由"独特唱片公司"出版,为了体现变化的必要性和合理性,出版的唱片中附有一张电脑打印出来的音量变化表,每一张

① 汉斯·威尔纳·亨策(Hans Werner Henze, 1926—)是德国作曲家和指挥家。此处提到《梅杜萨之筏》的纪念人切·格瓦拉(Ernesto Rafael Guevara de la Serna, 1928—1967)是西班牙人,阿根廷革命者和古巴游击队领导人,1959年参与卡斯特罗领导的古巴"七二六运动",最终推翻了亲美的巴蒂斯塔独裁政权,后于1965年离开古巴,先后在刚果、玻利维亚等国家继续组织策动革命活动,1967年在玻利维亚被捕并被杀害。格瓦拉死后声誉极高,20世纪60年代起被第三世界共产革命运动看作是领导西方左翼运动的英雄。——译者注。

② 卡迪尤和其他两位音乐家于1969年春在伦敦创建了斯克拉齐管弦乐团(the Scratch Orchestra),以演奏实验性音乐为主,追求非传统的音响效果,强调演奏的个性表现,即兴发挥尤为突出。这些音乐大都使用图解式记谱,摈弃传统的五线谱乐谱。——译者注。

唱片所附的表都有所不同。《HPSCHD》是凯奇第一次尝试用电脑制造出他想要的偶然性数据，但是，音乐家使用电脑的方式也各有不同。如果说作曲规则可以被描述出来的话，那么电脑就可以根据一定的程序进行作曲。曾经和凯奇一起创作《HPSCHD》的列哈伦·希勒（1924—1994），于1957年制造出了第一首完全由电脑作曲的作品（《伊利亚克弦乐四重奏》）。希纳基斯也设计了电脑程序，他先想好如何从总体上定义音乐织体，再用程序制作出这些音乐织体的细节，这样制作出来的音乐织体就像片片云彩，其中包含的许多元素的细节性特征并不重要。其他技师—作曲家则正忙于开发能够进行声音合成的软件，其中较突出的是波士顿的马克思·马修斯（生于1926年）和斯坦福大学的约翰·乔宁（生于1934年）。如此看来，即便是在电脑音乐这个相对狭窄的领域里，音乐创作活动也是多种多样的。

295

以传统媒介为依托的作品范围也一样广泛。仅在1969年首演的作品就很能说明这一点了。梅西安的清唱剧《我主基督之变形》（La Transfiguration de Notre Seigneur Jesus-Christ）包含了一系列的福音故事和对他最喜爱的高山、日光和神性等主题的思考，既有欢快明亮的鸟语风格，又有他早期作品中的调性旋律和明亮浑厚的和弦。卡特为纽约爱乐乐团和雷纳德·伯恩斯坦（1918—1990）创作的《为管弦乐队而作的协奏曲》又显示出新的创作景象。当时的伯恩斯坦在和卡特探讨这部作品时，也响应了出自民权运动的革命组织“黑豹党乐队”的请求与其合作。博特维斯尔为管乐和打击乐小组所写的《为乐队而作的诗句》，是一首充满警告声和争议声的器乐戏剧。他的同乡彼得·麦克斯威尔·戴维斯（生于1934年）在这一年则创作了一首戏剧作品（《疯王之歌八首》），其中由乐队伴奏的男声演唱近乎疯狂，此外，他还创作了一首大型的管弦乐牧歌（《极乐世界》）。肖斯塔科维奇创作了《第十四交响曲》，该作品由一系列歌曲组成，主题是死亡，在弦乐和打击乐管弦乐队的伴奏下，作品风格时而阴冷，时而讥讽。卡格尔为新涌现出来的当代音乐大师斯洛文尼亚长号手温克·格罗波卡尔（生于1934年）写了一首独奏作品《呼吸》（Atem），表现了一个乐思枯竭的音乐家，其在风格和情调上与塞缪尔·贝克特的新作比较贴近。贝里奥为同样倡导新音乐的另一位作

296 曲家海因兹·赫利嘉(1939年生)写了《模进七号》,由一系列的独奏曲组成。菲利普·格拉斯(生于1937年)则遵循简约主义作曲传统,为电声乐队创作了《五度平行音乐》,这首乐曲与12世纪反复快速轮唱的伴唱形式很相似。而此时的巴比特却跃出了简约主义传统,又开始为演奏家作曲,他的《第三弦乐四重奏》平静之中蕴含着一种复杂性。

这之后的音乐创作,就像卡格尔耗尽气力的管乐演奏者一样,暂时停歇下来喘了一口气。在1960年代后期把音乐处理得越来越自由的几位作曲家,又开始走回头路了,其中之一就是斯托克豪森。他在1968—1969年之间为自己的乐队创作的作品已经走得非常远,他甚至感到,他只需要给他的乐队一个包含语言信息的乐谱就足矣了,乐队根据乐谱可以凭直觉反应进行演奏。但是,紧接着的双钢琴曲《真言》则变成了一套记谱完整、复加重叠的变奏曲,作品的旋律遵循了被他自己称为介于一个序列和主题之间的"公式"。这之后,他的《穿越欧洲的快车》(1971)更是十分引人入胜,斯托克豪森不仅把音乐甚至把舞台布置都写得非常清楚,管弦乐队在淡紫色薄纱幕后面若隐若现,事先录制好的梭子旋转声不时振颤一下不间断的弦乐和弦声。凯奇的举动更加令人吃惊,他在《廉价模仿》(1969)中又使用了普通的记谱方式,该作品是根据萨迪一首作品的结构写成,之前,他的伙伴和合作者摩斯·康宁汉已经为萨迪的这首作品编导过舞蹈,但是,最终,凯奇却发现没有办法获得这部作品的演出权。该作品是凯奇12年坚持不使用五线谱之后的一次转折,之后,凯奇发现,其他可能性也在向他敞开大门,他的大师级钢琴曲《星图练习曲》(1974—1975)就展示了这种可能性。

对于大多出生于1930年代的年轻作曲家而言,这一时期作品数量的消减是一种成熟的表现。此时才该是大场面作品问世的时候了,博特维斯尔创作的管弦乐曲《时代凯旋曲》(1972)就是一首大型作品,演奏这首作品时,乐队似乎行进在巨大的葬礼队伍当中,经过

297 站在那里的听众时,有些乐器慢下脚步,有些停下来,开始独奏。此时也该是实验性音乐行为和地下声誉现象让位于公开表达的时候了,莱奇的具有演奏会长度的作品《鼓乐》(1970—1971)就做了这样

一种表达，这是一首莱奇为自己的乐队所作的作品，该乐队以打击乐为核心。另一首代表作就是德国作曲家海尔穆特·拉赫曼（生于1935年）所作的弦乐四重奏《大花环》（Gran torso，1971—1972），拉赫曼曾跟随诺诺学习作曲，他非常欣赏老师对音乐发展所表现出来的热忱。拉赫曼认为，音乐家的任务就是要进一步拓展和培养已经被电子音乐开发出来的领域，即超越了乐音音高音色的领域，也即他所说的"器乐具体音乐"领域，那些曾被器乐音乐尽量避开的噪音和不规则跳动的领域。《大花园》把这些声音用作音乐材料，满足了较有声望的音乐媒介的需求。

与此同时，诺诺也在进行重新思考，在指挥家克劳迪奥·阿巴多（生于1933年）和钢琴家毛利齐奥·波里尼（生于1942年）的邀请下，他又写了一部音乐厅作品《力与光之浪》（Como una ola de fuerza y luz，1971—1972），这是一首钢琴与女高音和录音带混合演奏的钢琴协奏曲，该作品与他1950年代写的音乐一样有力，是为一个死亡了的智利革命者而作，因而仍然是诺诺对政治现实作出反应的产物。出自里盖蒂之手的作品是管弦乐曲《旋律》（1971），在这部作品中，里盖蒂对音乐材料进行了进步意义上的再生利用，其中包括《大气层》的那种毫不定型的声音，还有《伦塔诺》的和声和晚期浪漫主义风格，因而，乐曲中的创造性和表达性旋律有了一种生气勃勃的热烈和轻快，但是，这种旋律只是在一瞥之间或在朦胧之中让人回想起过去的音乐。

紧接着出现的作品就完全不同了。美国作曲家乔治·罗奇伯格（生于1918年）快到40岁时皈依了序列主义，很快又转而在自己的作品中直接引用别人的音乐材料，但之后，他又有了新动作，在《第三弦乐四重奏》（1972）中，他全面复兴了马勒和晚期贝多芬风格。在德国，曼弗雷德·特罗亚恩（生于1949年）的《第一交响曲》（1973—1974）回归到浪漫主义的音乐语言中，着实引起一阵轰动。而自1936年开始，苏联也突然之间变得不是那么可有可无了，在西方观察家眼中，苏联一直把音乐进步定格在了马勒—柴可夫斯基的石器时代。从1960年代开始，风格上的突进在西方已经是举步维艰了，每一种可能的变化或解放似乎都已经被尝试过了，唯一还有可能改

298

变的就是感知力以及重新认识过去的意愿了，不管这种认识带有多大程度的讽刺性。但最终的结果却是，当西方开始更多地了解苏联音乐的时候，莫斯科和列宁格勒的作曲家已经站在了最前沿。阿尔弗雷德·施尼特凯（生于 1934 年）完成了他的《第一交响曲》（1969—1972），这部被他称为“多风格”的混合作品，一方面植根于肖斯塔科维奇传统，另一方面却包括了西方现代主义、通俗音乐和爵士乐的特点。肖斯塔科维奇自己则在《第十五交响曲》（1972）中，让音乐不规则地行进到瓦格纳和罗西尼的原作片断中。

但是，西欧还是有一个类似案例的，只不过在时间上要更早一些，这就是由伯恩斯坦赞助的由贝里奥创作的《小交响曲》（1968—1969），这是一首由管弦乐队和八位歌唱家合演的作品。作为一种音乐语言结构的尝试，该作品以器乐和声乐演唱开场，似乎处在纯自然的环境中，音乐的呼唤从原始丛林的深处响起。作为对时代的见证，这部作品包含了一首献给美国黑人领袖马丁·路德·金的动人挽歌，但是，作品的核心部分是对马勒的一个乐章的重奏，即《第二交响曲》的诙谐曲的重奏，在这个乐章里，贝里奥又嫁接了其他作曲家的音乐，这些音乐构成了 20 世纪纷乱的盘旋状的音乐历史，即从德彪西到斯特劳斯和布列兹再到斯托克豪森的历史。时间就在这里不停地向前流动着，在马勒的乐章中流动着，但是流动的时间就像河流一样有无数的漩涡和涡流。这是音乐的进步吗？那已是昨天的往事了。

第八部分

失落的时间 1975—

线性叙述有其局限性，它甚至遗漏了第二次世界大战结束后的 299 30 年中愈来愈纠结缠绕在一起的多个音乐发展线条，因为前两章不仅省略或删去了这一时期作曲领域的诸多动向，也对音乐生活川流不息的大潮只字未提，从近乎残酷的演出场次或唱片发行数量来看，所有的新音乐，与这样的大潮相比，都只不过是在水面上轻掠而过的浮物而已。那一大宗经久不衰的过去仍然与我们为伍，现在已经成为双重的过去，因为大批量的商业唱片不断地被再发行，广播中的演出也被录制成商业唱片。

任何对约翰·巴比罗利（1899—1970）指挥马勒《第一交响曲》的风格感兴趣的人，都可以把他 1957 年为英国派伊唱片公司录制的《曼切斯特》与他两年后在纽约的演出作个比较。另外，同一首作品还可以出现在同一时期的其他唱片中，而且都出自广播或管弦乐资料，由资质不同的各类指挥者指挥，如鲁道夫·肯培（1910—1976），伊戈尔·马尔科维奇（1912—1983），迪米特里·米特罗普洛斯（1896—1960）和布鲁诺·瓦尔特等，当然就更不用提那些特别为瓦尔特和其他人制作的唱片了。大量其他的作品以及无数演奏者的事业也大致如此，所有这些作品和演奏都被完完全全地记录归档。任 300 何一个听者都可以听到一首作品的诸多种演奏，从这个角度而言，半个世纪前的音乐，在现代语境中，比刚产生时更加稠密。

即便是在新音乐领域，1945—1975 年之间的一些作品还在被演

奏和录制成唱片，当然数量较少，因而也变得更加丰富（最鲜明的例子是《没有主人的琴锤》，布列兹本人就录制过五次），不仅如此，那个时期的广播电台演奏的新音乐作品还出现在激光唱片中。

1983年，激光唱片上市，唱片公司孜孜不倦地推出旧曲目，这些都激发了人们对欣赏过去的演出和演出过去曲目的兴趣，十五年前，这些演出只有狂热者才涉足。但是，对过去的复活，不仅仅是出现在唱片产业的一个现象。到了1980年代末，早期音乐运动已经发掘和建立了一个到勃拉姆斯为止并包括勃拉姆斯在内的完整曲目，早期音乐运动并不将权威性建立在活生生的传统上，而是建立在对音乐资源的重新探索上。如此，历史又被重新回炉锻造，熟悉的音乐正在被去熟悉化（因为贝多芬听起来完全就是新的贝多芬了），不熟悉的音乐则被带入视野范围内（因为早已被人遗忘的音乐家重获新生，如14世纪佛罗伦萨的流行歌曲作曲家们，17世纪意大利小提琴大师们，或者是19世纪斯堪的纳维亚交响乐作曲家们等）。在这一点上，早期音乐和新音乐是一体的，两者都与变革和新的发展可能性相关。此时的布列兹也不相信传统了。

回到马勒的话题上。他的音乐强化了历史易变性这一特点，因为1950年代马勒音乐的复兴，完全确立了其在核心曲目中看似永恒的地位，从而改变了人们对1900年左右的那个时代的理解。如果历史可以改变一次，为什么不可以再改变一次呢？如果历史根本就是可以改变的，那么历史是什么呢？历史就只能是关于过去的故事，虽然事实是讲述故事的根据，但是，一个故事会随着时间的流逝而失去意义，于是，历史就改变了。过去并不是我们和我们的前人走过的一条道路，而是一个迷宫，一个永远都处在变迁之中的迷宫。

301

但是，恰恰是视历史为道路的隐喻，才使得西方音乐的整个变迁史成为可能，这个变迁史是我们所熟悉的历史。15世纪的廷克托里斯，18世纪的莫扎特，20世纪早期的勋伯格，都能够说明音乐在不断前进，不管这种进步指的是音乐更易于理解，还是具有更动人的力量，还是包含更多的丰富繁杂性。但其实，在形状不断变化的迷宫中，任何东西都无法前进，我们的时钟能够度量到的，只是迷宫的不断扩张，发展并不是围绕一个稳定不变的中轴展开的，一件事物也没

有理由一定会发展为某一个事物，我们也没有理由不能把不同的世纪直接勾连起来，例如，斯特拉文斯基在他的《钢琴和木管乐队协奏曲》中，就把巴赫和爵士乐结合了起来，莱奇把鲍罗丁和巴厘打击乐管弦乐队结合了起来。

自1975年以来，混乱状态有增无减，在这种状态中，作曲中除了没有创新的创新外，就再没有出现惊人的变革了。许多作曲家仍然在出色地、想象性地使用着现代主义的音乐语言，也就是出现在斯特拉文斯基、梅西安、卡特、巴比特、诺诺、布列兹、巴拉克和斯托克豪森1950年代和1960年代作品中的音乐语言。但是，另外一些作曲家复兴了更早期的音乐语言，例如，20世纪早期的英国音乐语言，19世纪晚期的俄国音乐语言。还有一些作曲家，在过去那迷宫般的世界里来回穿梭着，无论他们走到哪里，都一定想要发现一些迄今为止还从未被人听到过的东西。

"没有人听到过"这样一个准则对于听者个人而言，可能绰绰有余，但对于整体的欣赏文化而言，就欠缺许多，因为在规范缺失的情况下，对于原创性的判断只能是个人的判断。毫不奇怪，西方音乐在定夺1975年或者1945年以来的音乐到底有什么价值的时候，出现了很大的困难。这些许许多多个的昨天还有待于去理解。 302

对于音乐而言，这是一个富有的时代，但它也是一个令人沮丧的时代。音乐迷失在迷宫里，似乎无法朝着未知的未来高声呐喊，贝多芬或德彪西、勋伯格和斯特拉文斯基，都曾经以各自方式向未来呐喊，肖邦和杜费也以安静的方式向未来呐喊。他们呐喊的时代已经过去，或者，这些时代还留在我们身边，我们无法将它们甩开。

第23章 迷宫中的回声

303 一旦进入了后现代变幻莫测的世界，它就会诱使人们向前行进，就好像一切都非常正常：就好像伟大的作曲家、伟大的作品、历史性的伟大作品（不一定是同样的作品）的确是曾经的存在，就好像相互关联的线索、音乐时尚和音乐发展方向的确是曾经的事实。尤其是当优秀作品不断出现而且数量丰盛之时，这种诱惑就更加具有了说服力。但是，产生确定性的条件已经不复存在了。

在这一阶段的早期，里盖蒂写了一部非常能说明问题的歌剧《大灭亡》（Le Grand，1974—1977），将自己封为带来世界末日之人的主人公耐克罗策，来到了一个文艺复兴时期的幻想乐园，宣布世界末日的到来，世界末日如他所称的确到来（或者也可能没有）了，但是末日到来后，世界一切如常。

对于音乐而言，世界的末日在1950—1952年之间就到来了，那时，凯奇在《4分33秒》中大胆地表现了彻底的虚空，布列兹在《第一结构》中让第一部分完全消失，巴拉克在他的《奏鸣曲》中让毁灭自证自明。这之后出现的一切，无论其中有多少东西令人叫好，都是为了击溃意识，要不然就是为了狂喜（凯奇）或者绝望（巴拉克）。

但是，这样的理解或许还是在用线性方式在看待时间。在有些304 历史中，1950—1952年之间的音乐事件就是畸形错乱，就像在有些历史中无调性音乐就是一次可怕的错误一样（的确，1970年代中期以来的许多作曲家就完全依赖于这些历史）。现在，所有的历史都应该

被理解为是不完善的、有偏向性的观点，大量现有的历史都是如此。或许，里盖蒂的歌剧之后的每一个作曲家——也许是每一首作品——都提出了一个不同的理解过去的方法；毫无疑问，聆听的行为，也起着一部分作用，音乐对过去的感知和听者对过去的感知之间，可以是协调一致的，也可以是不一致的。这就是相对主义者的噩梦，在这个噩梦中，交流完全是内在的。

如果仍然有音乐能表达意想不到之事，如果仍然有聆听的模式能够接受这种音乐的话，那么，很有可能，这些模式就会迫使人们确认，后现代主义不是现代主义的替代物，而是现代主义的结果。

但是，如果没有现代主义，后现代主义根本不可能存在的话，那么，没有后现代主义，也就不会有现代主义。1977 年，“声学/音乐研究和协作学院”(IRCAM)在布列兹指导下成立于巴黎，[1]布列兹终于实现了一直想建立一个音乐创新论坛的愿望，他在宣言中的辞令，与他在 1950 年代早期的辞令完全一样，或者说与瓦莱兹在比 1950 年代早 30 年的时候所发表的观点完全一样：音乐大潮总是会随着对声音、时间结构、乐器和演奏的新一轮研究高涨起来，迈向未来。这些研究可以把理论家和演奏者、技师和作曲家的工作结为一体。但是，布列兹并没有在那一年回到拜罗伊特去指挥瓦格纳《指环》一百周年的纪念演出，而是在自己的音乐会曲目中包含了与现代主义主流大相径庭的音乐：更多的贝尔格，更多的拉威尔，甚至理查德·斯特劳斯，更不用说他在担任英国广播公司交响乐团首席指挥(1971—1975)和纽约爱乐乐团指挥(1971—1977)时开始建立的范围更广的 19 世纪曲目和当代曲目。他的最新作品是一首严肃的礼仪音乐(为管弦乐队而作的《礼仪》，1974—1975)，与梅西安风格有一些渊源关系。在从事“声学/音乐研究和协作学院”活动的头几年里，他还创作了一首大型作品《应答曲》(1980—1984)，其特色，与其说是新意，不如说是颂扬，该作品带着一种居高临下的自信心向听众进行表达：担

305

① IRCAM 的原文是 the Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique。——译者注。

任六个固定音高打击乐器的独奏演员（包括两架钢琴）被布置在小型乐队和听众周围，环绕两者，由该学院发明的机器，将他们演奏的声音放大并改变其音质。但是，即便这首作品在结果上并不是一次突破（作品中打击乐和持续音之间的对话理念，已经在《名声》中出现过，《名声》是一首为15件乐器的乐队所写的未完成作品，写于1965年），但它仍然是一首声音灿烂、具有节奏感染力的叫好之作。

里盖蒂的歌剧用黑色喜剧形式反映了一种狂欢情调，这种情调也出现在其他作品中。1970年代早期针对不断丰富的乐队进行创作的莱奇，写了《为18个乐手而作的音乐》（1974—1976），律动与和声的变化以宏大的形式向前突进，作品持续一个小时之久。作品在音乐会和唱片发行上都获得了极大成功，莱奇为此受到鼓舞，开始出版自己的音乐，而在这之前，他只准许自己的乐队演奏他的音乐。所以，当布列兹在创作一首没有他自己的"声学/音乐研究和协作学院"技师团队就无法演奏的作品（表明这首作品追求的目标有限）时，莱奇的音乐却正步入更为广阔的世界里。格拉斯也随着他的歌剧《爱因斯坦在海边》（1975—1976）的问世，迈出了同样一步，这是一首几乎没有叙述的吟唱和舞曲系列曲，美国戏剧导演罗伯特·威尔森是格拉斯这部歌剧的舞台设计。

这个时期，希纳基斯也创作了两首最杰出的作品：大型管弦乐《灯芯草》（1977）和为女高音和八重奏而作的《多刺的野葡萄》（1977），前者是对《春之祭》的回应，后者则更多地关照了拉威尔。在这两首以及其他作品中，希纳基斯重新对民间音乐产生兴趣。贝里奥也把民间音乐吸收到他的《柯罗为40位独唱与44件乐器而作》（1975—1977）中，作品中的巨型合唱有点像清唱剧，由巴勃鲁·聂鲁达所作的歌词具有绝不妥协的反抗精神，[1]而在乐谱中带有较

306

[1] 巴勃鲁·聂鲁达（Pablo Neruda，1904—1973）智利著名诗人，1971年荣获诺贝尔文学奖。主要作品有长诗《西班牙在我心中》（1937）、《诗歌总集》（1950）、两首长诗《马丘·比丘高峰》和《伐木者，醒来吧》（1948）、诗集《元素之歌》（1954）、《葡萄和风》（1954）、《新元素之歌》（1956）、《一百首爱情十四行诗》（1957）、《英雄事业的赞歌》（1960）等。——译者注。

少标记的元素用世界各地的音乐传统编织起了一个个花环。同《应答曲》、《灯芯草》、《爱因斯坦在海边》、《为 18 个乐手而作的音乐》一样，这首作品也有节日特色，但是，表达欢庆时，《柯罗》的音调更加多样化了。该作品提出的问题，就是西方社会正在重新热切思考的问题：各种文化如何共存和交流，人类行为中的自然性是什么（例如，女性否定了旧社会对女性自然性的定义，同性恋者则声称同性恋是正常的），个人对整体的责任是什么等。这首作品提供了一个和谐相处的模式，但它也警告人们，争斗将永远不会止歇。

其他一些作曲家也把民间音乐看成是自然的法宝，当音乐的演进停止时，就应该去牢牢抓住民间音乐素材。英国作曲家布莱恩·芬尼豪赫（生于 1943 年）与拉赫曼一样，是少数拒绝相信音乐已经无法发展的音乐家之一，在他们两人的音乐中，音乐的确在前行。但是，芬尼豪赫的长笛独奏《单一小室》（1975—1976），是一首无论是在作曲还是在演奏上都堪称是大师级的杰作，也是一首把各种乐旨探索和各种声音都置于匆忙走过的那一瞬间里的作品，但它却代表了最古老的文化和应用最广泛的乐器，这个文化可以追溯到贾湖骨笛甚至更远。[①]

如果撇开民间音乐，或许还是可以在西方音乐历史中找到试金石的。1960 年代，许多年轻的苏联作曲家，都对序列主义和其他西方新音乐表现出极大的热情，他们当中就有爱沙尼亚作曲家阿尔沃·帕特（生于 1935 年），施尼特凯也是其中的一员。但是，帕特逐渐对这些音乐感到乏味了，1970 年代早期，他放弃作曲，开始重新学习音乐，重新适应环境。1976—1977 年，帕特创作了最早的几首新风格作品，他根据一个单个和声如钟声所产生的效果，把这种风格称为“铃声”。这些作品包括弦乐曲《面纱》（Tabula rasa），还有《兄弟》（Fratres），后一首作品还出版了几个改编版本。在改编本中，三和弦（通常是 A 小调三和弦）里的和弦音，或持续进行，或轮换进行，为相

307

① 有关贾湖骨笛见“史前”一章脚注 2。——译者注。

关音阶中的慢速、平静的旋律伴奏，如此纯洁的音乐向前滑行，经过了不同的历史阶段：它可以在维瓦尔第或在12世纪奥尔加农旁小憩。但是，由于这部作品无所不在，它又是彻底的当代作品。

对于许多1950年代或更早在音乐上成熟起来的音乐家来说，众多年轻作曲家对调性音乐的回归令人沮丧，不管他们是追随莱奇的简约主义者，还是步特罗亚恩后尘的浪漫主义者，或是帕特模式的清教徒们。里盖蒂在完成歌剧后的五年时间里，实际上一直处于创作僵局中，然后，他创作了《圆号三重奏》(1982)，给了自己的学生们一个回应，在这部作品的世界里，勃拉姆斯与其中的加勒比海民间音乐一样，也是一种民间音乐，圆号的自然音调(即演奏纯泛音而不是基础音)产生出精巧敏感的忧伤和声。但是，里盖蒂又开始懊悔让这部作品在形式上依附于旧的模式了。

1978年以及1983—1985年之间，斯托克豪森为18世纪一些协奏曲创作了华彩乐段，但是，他只允许以自己的家庭成员为主组成的新乐队演奏这些作品：单簧管演奏者苏珊娜·斯蒂芬斯和小号演奏者的儿子马克思。从1977年开始，斯托克豪森基本上就是一个我行我素的作曲家了，他竭尽全力扩展自己的常规旋律作曲技巧，计划为一个星期的音乐会的每一个晚上都创作一部歌剧。这项名为《光》(Licht)的工程一直到2003年才完成，其中有大量场景、小片段和小分支可以单独表演，所有这些在作品中以各种组合出现，最常见的组合，是器乐独奏者作为音乐家兼演员，在歌剧中担任主要角色。斯托克豪森不仅自己出版自己的作品(从1969年开始，当时，他结束了与维也纳世界出版公司的合作关系，该公司曾出版过从马勒到比尔威斯特等人的作品)，还自己发行自己的音乐唱片(从1980年代中期开始，之前20年，一直受德意志留声机唱片公司支持)，因而，他与音乐世界愈发疏远。尽管《光》的前三部歌剧由斯卡拉歌剧院在1980年代依次上演，但是，后两部的上演却耽搁了许久。

308

诺诺也开始向自己内心转移，但与斯托克豪森不同，他的转移是因为他对激进主义自1970年代开始在音乐领域和政治领域的双重衰退感到惊愕。他感觉到，这两个领域之所以会出现这种情况，是因

为没有人去倾听，于是，他开始创作一种与其说是表现不如说是倾听的音乐，这种音乐与他过去只注重表现的作品完全不同了。受波里尼邀约，诺诺于1976年创作了一首独奏曲《……平静中的痛苦……》(... sofferte onde serene...)，在这部作品中，钢琴好像是在倾听，倾听录音带上自己的声音。钢琴的不同部位产生的不断反复的共鸣和弦，让人想起回响在作曲家的家乡威尼斯礁湖上空的钟声，用诺诺的话来说，这钟声就是“上工的钟声，开始默念的钟声”，是“警报声”。在这首锋芒毕露、处处都在留意的夜曲中，或许还回响着加布里埃利的声音戏剧。诺诺在之后几年中创作的大型作品《普罗米修斯》(Prometeo, 1978—1984)，也让人回想起加布里埃利，这是一部充分发挥音色和空间特征的作品，类似一种音乐会歌剧，或者说是一部“倾听的悲剧”。

309

这是一个产生大型作品的非凡年代，最大型的作品当属梅西安的歌剧《地狱中的圣弗朗索瓦》(Saint Francois d'Assise, 1975—1983)，这是梅西安所有风格的一种非凡总和：甜美的和声，出现在他最早的一批管弦乐作品中的动力感节奏，马特诺电子琴(一种电声乐器，他在1930—1940年代的《图伦加利拉交响曲》和其他作品中都使用了该乐器)，超凡脱俗的旋律，抽象的序列作曲法，为乐队主要演员和合唱队设计的主调式吟唱，还有由大型管弦乐队乐器奏出的几乎无处不在的鸟语声。博特维斯尔也完成了一个旷日持久的大工程，即歌剧《奥菲斯的假面具》(1973—1983)，这部歌剧重述了奥菲斯神话，让这一神话成为一个遭到毁损的丰碑，担任演奏的是既现代又古代的管乐和打击乐管弦乐队。贝里奥创作了《国王倾听》(Un re in ascolto, 1979—1984)，这部歌剧所叙述的戏剧事件是为《暴风雨》的一场演出所做的准备工作，但这些事件仅通过主要人物的梦境和记忆展现出来。而且，这又是一部呼唤倾听的作品。

对于此时的许多作曲家而言，倾听声音的自然本质比倾听民间音乐或过去的高雅音乐更为重要。1950年代，斯托克豪森曾经尝试过用组合电子音调或器乐声音的方法来创造非自然的音质，但是，他的尝试一直没有成功，直到1970年代晚期，当功能不断强大的电子计算机可以被用来分析声音频谱的时候，这种实验才开始有了转机。

1969 年移居巴黎并成为法国音乐中一张万能牌的罗马尼亚人奥哈多·哈杜索(生于 1942 年),以三角钢琴为依托进行创作,但他在创作前先要按照纯粹的频率比率对三角钢琴重新定调调音,为了能够用弓拉奏钢琴琴弦,他还给三角钢琴从侧面开了天窗。此外,为了制造全新的音色,哈杜索仍然是采用全部由长笛或其他某种乐器组成的管弦乐队进行演奏。但更令人刺激的作品都出自 IRCAM,[1]该机构因为对新的原声乐器失去兴趣,所以被人们更为准确地定义为电脑音乐制作室。早年在 IRCAM 进行创作的年轻的法国作曲家,尤其是热拉尔·格里塞(1946—1998)和雨果·杜佛(生于 1943 年),把音色作曲视为最大的挑战,杜佛创造了"频谱"一词来代表他们的音乐。

310

这些作曲家对英国天才乔治·本杰明(生于 1960 年)的早期音乐颇有影响,本杰明是梅西安最后一批学生之一,也是他最喜欢的学生之一。本杰明在学生时代就开始以创新、稳健、诗性的方法对管弦乐队加以利用(《被地平线所环绕》, 1979—1980)。IRCAM 的作曲家可能还对蒙特利尔作曲家克劳德·维雨叶(1948—1983)产生了影响。维雨叶在生命的最后几年里创作的音乐,旋律既简单又具有原创性,而衬托这种旋律的是稠密但又发出冷光的阴沉和弦,而这些和弦又都是非自然频谱(《孤独的孩子,为女高音和管弦乐队而作》, 1980)。大约于此时在 IRCAM 从事创作的两位芬兰作曲家卡佳·萨里亚赫(生于 1952 年)和马格纳斯·林德伯格(生于 1958 年),毫无疑问从这项频谱作品运动中获益匪浅。但是,早期频谱主义的最大成就,其实是格里塞的《原声空间》(Les Espaces acoustiques, 1974—1985),这是一部由六首作品组成的音乐会长度的演奏曲目,曲子规模一首比一首大,先是一首中提琴独奏曲,中间是一首大型管弦乐曲,最后是音乐会的尾声。所有六首作品都以一个低音 E 的泛音频谱为基础,管弦乐合成的声音构成的生动的戏剧场面,全部产生于简

① IRCAM 全称是 Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique,即设在巴黎的"声学/音乐研究和协作学院"。——译者注。

洁的元素:频谱、普通的节奏以及短小的旋律主题。布莱恩·芬尼豪赫虽然没有受到频谱主义的影响,但是也同样创作了一组可以在一台音乐会上分开演奏的作品,即《卡西里·德·英芬辛内》(Carceri d'invenzione, 1981—1986),作品以长笛手的吹奏开场,就像阿里阿德涅抛出线团一样,先是一段短笛独奏,然后穿过用各种管弦乐小组合奏出的以狂乱欣喜为主的不同场景,但最后的结尾场景却发生在一个带镜面的立柜中,低音长笛独奏者在录制好的自我影像中,独自吹奏着。尽管以上两组作品不尽相同,因为从整体来看,它们的运行轨迹完全不同:一首是大幅度的逐渐加强,另一首是大幅度的逐渐减弱,但它们都见证了想象力的刚毅和力量,这种想象力无需直接依赖传统调性就可以发挥作用。 311

格里塞和芬尼豪赫创作的这两部方法汇编式组曲,还有博特维斯尔的《地球舞蹈》(1985—1986),达到了音乐发展目标和成就的高潮点,博特维斯尔的这部作品是一首管弦乐曲,嘎吱作响的乐队织体层次庞杂,木管乐器不断吹奏出悲哀的曲调。1980 年代晚期的音乐,在规模上往往小得多,在音调上也比较脆弱,或听起来带有轻蔑或者哀叹之感,也许,这样的音乐是在不断缺乏明显的前进动力(甚至 IRCAM 也缺乏,尽管他们的期望值非常高)或面对环境中的各种较大的危险时应运而生的,这些危险包括表演艺术面临的更加严峻的经济形势,还有艾滋病的蔓延。但是,与这些危险环境相反的是,音乐对西方和共产主义阵营关系的缓和表现出了乐观态度,尤其是在米哈伊尔·戈尔巴乔夫 1981 年成为苏联领袖后,这种乐观态度在 1989 年圣诞节的那一天达到了高潮,这一天,伯恩斯坦在柏林的前共产主义地区指挥了贝多芬《第九交响曲》的演出,纪念一个月前柏林墙的拆除。戈尔巴乔夫实行开放政策之后,苏联音乐新作可以自由输出了,但这些苏联音乐所具有的本质,让以上的乐观情绪悄然无声了。

压迫似乎只能让表达更加强烈。苏联作曲家从肖斯塔科维奇那里学到了如何保持个人的表达声音,个人表达就像 19 世纪的音乐家一样依赖于大小调体系,依赖于流畅的旋律连续性。他们从肖斯塔科维奇那里还学会了如何用多种声音同时进行表达。这些作曲家中 312

较为突出的就是施尼特凯，[①]他的《第二交响曲》(1979)和《第四交响曲》(1984)都是宗教作品，作品的主题只能用模仿的手法来表达，前一首作品是无词弥撒，后一首作品则是东正教、天主教和犹太教吟诵的结合。施尼特凯的其他作品，尤其是他的协奏曲和室内乐作品，直接延续了马勒——肖斯塔科维奇的那种情感极端、感知衰竭、自我嘲讽的音乐风格。与他同时代的索非娅·古拜杜利纳(生于1931年)显然也是出自同一个世界，但是在她的作品中，那些最强烈的对比会因为平稳的视角、一个稳健而持续的即兴玩闹行为而变得合理化。为她赢得西方赞誉的作品，包括为女高音、男中音和弦乐七重奏创作的《感知》(1983)和小提琴协奏曲《奉献》(1980)，前一首作品是女性和男性在精神和现实层面的对话，在后一首作品中，由韦伯恩配器的巴赫《音乐的奉献》中的六部分利切卡尔，变成了一件祭物，该祭物被肢解，再被重新组装成全新的东西。在加林娜·乌斯特沃尔斯卡娅(生于1919年)的作品中，一种非常粗糙的自然性，常常带有毫无装饰的重复，却能够表现出一种无所畏惧的力量、风采和必然性，她的《第五交响曲》(1989—1990)就是如此，这首副标题为"阿门"的作品，是为一个男声讲述者和不同乐器(小提琴、双簧管、小号、大号和一支用木槌敲击的大型木箱)组成的乐队而作的。作曲家阿尔沃·帕尔特则表现了更为内敛的精神性。而瓦伦汀·希尔维斯特罗夫(生于1937年)的音乐，是一种在崩溃状态下更加宁静、怀旧、华丽和美丽的音乐，他的《第五交响曲》(1980—1982)尤其突出，这首作品似乎是以布鲁克纳、柴可夫斯基或马勒可能会用作结尾的慢板乐章开场，然后再走向乐曲的结束。

这一时期[②]，中国也在文化上向西方打开了大门，但中国的经历

① 阿尔弗雷德·施尼特凯(Alfred Schnittke, 1934 - 1998)是俄罗斯作曲家。20世纪40、50年代分别在维也纳和莫斯科学习作曲，60年代起在莫斯科音乐学院任教，形成个人多风格的作曲理论体系，运用大量现代作曲技法创作音乐，他被公认为20世纪继肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、哈恰图良之后俄罗斯最优秀的一位作曲家。——译者注。

② 此处是原书作者保罗·格里菲斯于2010年6月为中译本第23章添加的新段落。——译者注。

有所不同。当那些在肖斯塔科维奇一统音乐天下的苏联成长起来的俄国作曲家已经成为资深人物的时候，中国的西方音乐作曲家们还是些乳臭未干的年轻人——陈怡（生于1953年）、周龙（生于1953年）、谭盾（生于1957年）。中央音乐学院在“文化大革”命期间曾一度停止招生，这些作曲家在该学院于1978年重新开始招生后进入该院学习，在那里，他们燃起了对西方音乐的热情。这三位作曲家都于1980年代在纽约的哥伦比亚大学完成了他们的音乐学业，流亡作曲家周文中（生于1923年）也曾在此学习。他们最终都在美国建立了自己的事业基地。他们是热情洋溢、精力旺盛的作曲家，把中国的表达元素、器乐演奏法和调性用于西方音乐表现方法（例如，谭盾结合童声合唱和交响乐队为商代编钟创作的《交响曲1997》），他们的音乐创作技法给陈旧的表达语言增加了现代感。

此时，其他地方的许多作曲家都在寻找音乐家园，俄国和中国作曲家对民族传统的依赖，对表达广度的追求，拨动了许多人的心弦。早已离开家乡的里盖蒂第一次为匈牙利歌词谱曲（《为合唱而作的匈牙利练习曲》，1983），但是，他最终发现，真正属于他的音乐领地存在于想象的世界中，中欧旋律、拉丁美洲节奏和东亚的乐器音色，都有可能在这个世界里相互交叉，他的作品《钢琴协奏曲》（1985—1988）就展现了这样的领域。1985年，他还开始创作一组钢琴练习曲，这些作品带有一些类似纳卡洛夫音乐风格的精巧结构，这些结构也让作品与德彪西、巴托克和其他一些作曲家有了相近之处，让听者能透过由精湛技艺构成的多色彩屏幕体验到强烈情感。他的同胞，曾长期受怀疑和沉默困扰的库泰格，在有益于个人情感表达的环境中，开始享受创作自由，他从卡夫卡的日记和书信中摘出格言和轶事，为它们配曲，共创作出由40首作品组成的组曲《卡夫卡的片段》（Kafka-Fragmente, 1985—1987），由女高音和小提琴合演，每一首都有非常强烈的表现力。他还写了一首弦乐四重奏《短小篇章》（Officium breve, 1988—1989），其短小的乐章构成了一首器乐安魂曲。

当内心世界被如此关注的时候，约翰·亚当斯的第一部带有悲喜剧特点的歌剧《尼克松在中国》（1985—1987）却表现了人物内心

的空虚,这些人物,失落在高度政治化的世界里,也失落在源于莱奇——格拉斯简约主义的音乐世界里,失落在百老汇充满活力的心跳般的音乐世界里。[①]从1987年开始,凯奇的晚期音乐标出了音符,演奏者须在标注的时间段里演奏这些音符,以此来渲染时间的流动。同一时期,卡特转而创作活泼、对话式的小型室内乐,中间插入了简短的管弦乐庆典曲和协奏曲。莱奇写了《不同的列车》(1988),由弦乐四重奏结合录音段落进行演奏,该作品的音乐线条来自对1940年代火车旅行的一次阴郁回忆中的话语碎片。现在,凡是在可以找到音乐的地方,都来自于个人经历和记忆。

① 亚当斯的歌剧《尼克松在中国》有多处音乐是采用简约主义音乐手法创作的,如第一幕中当舞台上尼克松一行的飞机降落机场时,主人公尼克松用带有短促而兴奋的重复语调唱到:"新闻、新闻、新闻、新闻、新闻、新闻、新闻、新闻、新闻、新闻、新闻,带有、带有、带有、带有一种神秘感。"此时乐队奏出不断重复的音符造就的固定音型,和主人公尼克松简短重复的主题动机相映成辉,这是典型的简约派音乐表现特征。——译者注。

第24章　插　曲

梅西安和凯奇分别于1992年的春夏相继去世，他们的离去，使音乐界失去了两位最著名的作曲家。许多仍然在世的作曲家这时也都年近或年逾花甲，有些例如卡特甚至已经年过80。在这种情况下，当充满生气和创造力的年轻天才出现时，人们不禁松了口气，并对他们报以极大热情，其中之一就是托马斯·埃兹（生于1971年）。这是一位极具想象力的作曲家，其想象力既有细节性又有广度，能够决断而又鲜明地吸收各种音乐风格——流行音乐、古典音乐和民族音乐风格。 314

年轻音乐家从自己的立场出发，通过观察和倾听各种音乐资源来改进作曲艺术，但是，不仅仅只有年轻作曲家在这么做，里盖蒂的音乐，如他为女中音和打击乐四重奏所写的活泼幽默的歌曲组合《吹管、鼓、小提琴》（2000），就结合了三大洲或四大洲的传统，成为一首世界性的民间音乐作品。

古典传统的边界常常模糊不清，在此处，古典音乐与商业音乐相交（勃拉姆斯与小约翰·斯特劳斯相交、艾夫斯与《哥伦比亚，大海上的明珠》的作者大卫·T. 肖之间的相交），也与民间音乐（实际上只要有可能，每一个作曲家都会吸收游吟诗人传统）或宗教音乐相交。但是今天有所不同的是，这些音乐资源种类繁多，作曲家可以张开双耳，通过广播、唱片，还有1990年代中期以来出现的互联网等聆听这些音乐资源。 315

在新世纪里,声音保真度的标准提高了,互联网变成了作曲家传播作品的渠道之一。现在,大部分西方人都可以通过电脑得到声音样本或实例(包括各种音乐),获得合成和改变声音的程序,这样一来,作曲就有可能变得和诗歌创作一样普及。

但是,作曲家不会消逝,就像诗人不会消逝一样。1960 年代以来,电子音乐尽管有过令人瞩目的成就,但却变得越来越边缘化了,这并不是因为古典音乐具有内在的保守性,也不是因为古典音乐变得保守了(虽然随着作曲家人口的老龄化,古典音乐有可能一时变得保守了),而是因为音乐必然是一个三角关系,牵涉到作曲家、演奏者和听众,每一个部分都有自己的角色。

一方面,电子音乐衰退了,另一方面,流行乐团的兴起又填补了其留下的空白,这些团体的演员阵容往往使其别具一格。"伦敦之火"(1970—1987)是最早出现的流行乐团之一,由演奏勋伯格的《月迷彼埃罗》的演出阵容组成,再加上一个打击乐手,乐队指挥戴维斯为乐团写过数首原创作品和改编曲。距现在时间较近的流行乐团包括以弹拨乐器和电声乐为特色的澳大利亚"艾利森"乐团(建于 1986 年),以及混合九重奏乐团"弗莱堡实验乐团"(建于 1985 年),这些乐团在新音乐版图上增添了多色彩的亮点,但是又没对音乐至高无上的地位造成威胁,例如,"艾利森"和"弗莱堡实验乐团"都力推芬尼豪赫的作品,而这两个乐团的演出曲目(无论有多少重合)在一定程度上也使他们能够保持个性。

古典音乐可以被反复演奏,这种重复性使得古典音乐的过去始终处在鲜活状态,而在过去的任何时候,古典音乐的鲜活性都没有像今天这么无处不在。存在于新音乐中的过去,也无法遮掩。博特维斯尔为女高音和弦乐四重奏乐队创作的《律动阴影》(1989—1996),从保罗·策兰的诗歌一直追溯到古代的哀悼传统,他的管弦乐作品《夜色阴影》(2001)是对一首道兰德歌曲的沉思。[①]杰苏阿尔多如暗

① 约翰·道兰德(John Dowland, 1563 - 1626)是英国文艺复兴晚期作曲家和琉特琴演奏家,尤以创作琉特琴曲而著名。——译者注。

室般的创造性大脑，则重新走进了萨尔瓦多·夏利诺（生于 1947 年）充满低语声和沙沙声的精致敏感的音乐中。[1]贝里奥最后的作品，为男中音、男声合唱和管弦乐队创作的《房间》（Stanze 或 Romms，2003），是一组马勒式的歌曲组合。卡特的《交响曲》（1993—1997）吸收了所有被人知晓了的交响乐曲。弦乐四重奏在新的音乐中又有了活力，瑞士作曲家汉斯彼得·凯布兹（生于 1960 年）2004 年创作的犹如金丝银缕般游动的作品就是一例。拉赫曼的歌剧《卖火柴的小女孩》（Das Madchen mit den Schwefelholzern，1990—1996）将所有歌剧体裁的舒适感都拒之门外，和汉斯·克里斯丁·安德森的女主人公一起呆在户外的寒冷中。这是音响构成的寒冷，让人有被抓破了冻疮的感觉，作品所突出的传统，是把音乐视为道德力量的传统，这个传统可以追溯到孔子和柏拉图。

过去滋养着我们，我们也恰恰是通过保持过去、限制过去而滋养着过去，使过去成为我们今天的一部分。过去，也可以通过它所或缺的东西，让我们看到未来。

① 卡洛·杰苏阿尔多（Carlo Gesualdo，1566－1613）是意大利文艺复兴晚期作曲家和琉特琴演奏家。——译者注。

术语表[①]

aria 咏叹调/独唱曲 慢板声乐曲，通常出现在**歌剧**、**清唱剧**或**康塔塔**中。

atonal 无调性的/无调性 没有**调性**，与调性相对立，因而也称作"无调性"。

augmentation 重升/增倍 在赋格中，主题的音值增加一倍，由此所得到的主题速度则被放慢了一倍。

bar 小节 小节单位，一般都是重复出现，由数个**拍子**组成。

baritone 男中音/中音声部弦乐器 中音音域的男声。

Baroque 巴洛克风格 指17世纪早期—18世纪中期，即普塞尔、巴赫、亨德尔、斯卡拉蒂和拉莫所处的年代。

bass 低音部/低音声部/低音 （1）较低音区与高音部相对。（2）音乐的低音部，通常与和声进行相关。（3）男低音声部。

beat 拍子 节奏的基本单位。最常见的是以2、3或者4拍子组成一个**小节**，其中第一拍子最强，为重拍。

brass 管乐/管乐器/铜管乐器 强有力的吹奏乐器，最常见的包括圆号、小号、长号和大号。

① 在中文翻译中某些术语以黑体字出现，它是对应原文里用大写字母拼写的术语单词，以此指导读者在术语表中查到该词。——译者注。

cadence 终止/终止式/结尾 结束形态。在调性音乐里最强语句例子是从**属音**到主音的完满终止。

cantata 康塔塔 由多声部(或仅有一个声部)和乐器组演奏的音乐作品。

cantus firmus 定旋律/定旋律声部 见 tenor(1)。

chamber music 室内乐/室内音乐 由小组演奏员演奏的音乐,一般含有 3 到 6 名乐手。

chapel 教堂/小教堂/礼拜/礼拜仪式 除了代表教堂或教堂的附属小教堂的意思以外,该术语还可表示一些牧师和乐师为君主制或贵族宫廷工作的场所。

chorale 赞美诗/赞美诗合唱 路德教赞美诗,通常是四声部和声。

chord 和弦 3 个或更多的音符同时演奏。

chromaticism 半音体系/半音阶 在调性音乐中使用的不同于调性音阶的乐音系列。

Classical 古典的 术语的开头字母大写,代表与海顿、莫扎特和青年时期贝多芬相联系的一种音乐风格。

clef 谱号 在五线谱上用来表明音符位置的符号。最常见的是**高音谱号**和**低音谱号**,例如在钢琴谱表中表示右手和左手声部。

cluster 音簇/音柱/音串 一组相互邻近的音符。

coda 尾声/结束部 乐章的最后部分。

concerto 协奏曲 通常指为一个或多个独奏者与乐队演奏的作品。

conductus 孔杜克图斯 12 世纪一种作曲风格。

conservatory 音乐学院 培养音乐家的机构。

consort 室内乐演奏 一组声乐或乐器的演唱或演奏,尤指古提琴家族的合奏,一般局限于 16 和 17 世纪音乐。

continuo 通奏低音/低音连奏 和声基础,通常在**低音**声部用数字表明所指和弦的其他音符。1600—1700 年时期和后来的**宣叙调**中几乎都带有通奏低音声部。这些低音声部可以由一键盘乐手、琉特琴乐手或一小型乐队来担任。

counterpoint 对位 **复调音乐**遵循乐音在和声关系中的严明规则,因此称之为"对位法的"。

da capo 回头 指示音乐从乐曲开头处再重新开始。一个标有 da capo 的咏叹调在经过一个对比性插入段落后，再回到歌曲开始处重复它的开始部分。

discant 狄斯康特 **复调**的风格，所有声部采用相同圣咏歌唱风格，以此与**奥尔加农**相区别。

dissonance 不协和 两个或更多音符同时发出的不统一或刺耳的音响感觉。

dominant 属音/属调 主音上方纯五度音，或者调。

drone 持续音/共鸣音 持续发响的音。

ensemble 小乐队/小组演唱/小组演奏 小组演奏员或歌手、或某种小组形式的表演方式。自 1950 年以来，该术语最常见的是指三人以上的歌手组合演唱，或是与乐器组混合的演唱演奏组。

falsetto 假声唱法/假声演唱 通过调整男声声带唱出比正常音高高出一个**八度**。

fifth 第五级音/五度音 音阶上方的第五个音符（如 C 大调的 G 音），或**音程**之间的第一个音和它的第五级音（如 C—G）。

final 结束音 某一调式旋律中的结束音（如混合利底亚调式中的 G 音）。

fourth 第四级音/四度音 音阶上方的第四个音符（如 C 大调的 F 音），或音程之间的第一个音和它的第四级音（如 C—F）。

frequency 频率/振动频率 气流振动的速度形成的音响，用**赫兹**（Hz）单位表示，以每秒钟循环振动的次数计算。现代标准音调的中央 C 的振动频率为 256 **赫兹**。

fugue 赋格 音乐的第一主题在模仿**复调**中得以展开。

glissando 滑奏/滑唱 一个音通过滑奏进入另一个音。

harmony 和声 （1）音乐中所有与多个不同音高的音发生关系的现象。（2）一组不同音高的音同时发声。

homophonic 主声部的/主调的 所有**声部**以和弦形式一起进行。

imitation 模仿 一条旋律线与另一条旋律先后出现时形成的旋律相似性。

interval 音程 两个音之间形成的距离，或是和声性的回应效果，即

两个音高同时发响。

inversion 倒影 将旋律作上下颠倒，例如，上行旋律以相等音级改为旋律下行或反之。

key 调 和声的特性，与调性音或主音相关，而且也与**大调**或**小调**的调性有关。

major 大调 自17世纪后期开始，两种最普通的音阶或调性的一种，如C大调C—D—E—F—G—A—B—C。见monor。

major sixth 大六度 大调音阶的第六级音（如C大调的A音），或**音程**中的第一个音和它的第六级音（如C—A）。

major third 大三度 大调音阶的第三级音（如C大调的E音），或**音程**中的第一个音和它的第三级音（C—E）。

masque 化装舞会 诗句包括唱歌和跳舞，特别在17世纪法国和英国皇室宫廷里作为趣味高雅的舞会。

mass 弥撒 以纪念基督最后晚餐的罗马教传统中的仪式。

mediant 上中音/中音调 主音上方的三度音或在主音上方三度音上建立的调。

melisma 梅利沙声调/花唱/装饰唱法 一些短小装饰音替代原本出现的一个长音。

mensuration 有量记谱 中世纪音值节奏体系，一种音符记号来表示可将其按比例均分成较短的两部分或三部分的音值单位。

metre 节拍 重复的节奏单位，一般与**小节**线对应。

mezzo-soprano 女中音 中等音域女性声部。

minor 小调 自17世纪晚期以来，两种最普通的音阶或调性的一种，另一个是大调。小调最明显特征是它降低的小三度（如C—降E）和小六度（C—降A）。

minor sixth 小六度 小调音阶的第六级音（如C小调的降A音），或**音程**的第一个音与它的小六度音（C—降A）。

minor third 小三度 小调音阶的第三级音（如C小调的降E音），或**音程**的第一个音与它的小三度音（C—降E）。

minuet 小步舞曲 宫廷舞曲，常作为**古典的**交响曲或弦乐四重奏的第三或第二乐章体裁。

mode 调式 中世纪和**文艺复兴时期**音乐家从古希腊继承下来的一种最普通的音阶调式形式。当时有八种这类音阶调式(如混合利底亚调式 G—A—B—C—D—E—F—G)。

modulation 转调 通过**和声**做准备实现调性的改变,如,从主调转入属调的进行。

monody 单声音乐/单音音乐 带伴奏的单声部音乐,以此与**复调**音乐相区分。该术语在 1600 年前后常用于带**通奏低音**的歌曲中。

motet 经文歌/圣歌 (1) 12—15 世纪根据**定旋律**构成的多声部形式。(2) 15 世纪和其后年代一种短小圣歌。

movement 乐章 大型作品中的一个独立部分,**交响曲**传统上含有四个乐章。

neume 纽姆记谱法 中世纪记录音符或一组音符的记谱符号,当今在演唱圣咏中仍然使用此种记谱法。

notation 记谱 用来记录音乐的符号。

note 音符 单音,或用来表示这个单音的记谱符号。

octave 八度 音阶的八度音,或**音程**中第一个音与它的八度音。分别代表一个八度的这两个音有相同的音名,而且声音也似乎一样。一个八度音程因此成为几乎所有音阶的框架,它并不仅仅出现在西方音乐中。

opera 歌剧 或多或少与连续不断的音乐结合表演的戏剧作品。

opera seria 正歌剧/严肃歌剧 在 17 世纪晚期到 18 世纪晚期,大都由阉人歌手或女高音表演的表现英雄或贵族角色的各种意大利歌剧。

oratorio 清唱剧 为教堂或音乐厅创作的歌剧风格作品,常表述宗教主题。

orchestra 管弦乐队/交响乐队 众多乐器组成的乐队。西方标准管弦乐队大约含有 60—80 个演奏员,大多数乐手演奏弦乐器,还有一些乐器组包括**木管乐器**、**铜管乐器**和**打击乐器**。

orchestrate 配器 为大型乐队编配乐曲。

organum 奥尔加农 12 世纪出现的带有一个或多个装饰音声部的**复调**的风格。

ostinato 固定音型　有规律地不断重复一个短小音型。

overture 序曲　（1）歌剧、清唱剧或者大型作品的器乐曲序奏。（2）单乐章管弦乐曲。

part 声部　（1）乐队中的一个声部。　（2）*见* **声乐**。

percussion 打击乐　击打发声的乐器，如鼓、钹。

pitch 音高　大多数乐音都具备的基本特性，音高的高低依据乐音振动的频率而定。

pizzicato 拨弦　在弓弦乐器上面拨奏，一些 20 世纪音乐利用钢琴琴弦进行拨奏。

polychoral 多组合唱团/多组合唱　两个或更多合唱队分别安置在不同位置同时演唱。

polyphony 多声部/多声部音乐/复调音乐　具有两个以上各自独立的旋律同时进行，因此“多声部”。

pulse 重拍　不断循环出现的强拍。

quartet 四重奏/弦乐四重奏　通常指**弦乐四重奏**，或者为四个歌手创作的歌剧选段。

recitative 宣叙调/吟诵调/吟唱　用吟诵方式演唱的叙述段落或对话。17 世纪晚期至 19 世纪早期，**歌剧**的演唱都正式地分为**宣叙调**和**咏叹调**或宣叙调和**乐队**两部分，其后相当一段时期的歌剧作品仍然是这样区分的。

register 音区/音乐区域　音高的区域。

Renaissance 文艺复兴时期/文艺复兴　文化时期，它的鼎盛期是从 15 至 16 世纪，音乐上的文艺复兴是由杜费、若斯坎、帕勒斯特里纳和博德他们创作的清晰流畅的**复调**音乐来定义的。

rhythm 节奏　音乐中的时值元素。

ricercare 利车卡式/利车卡式模仿复调　音乐作品中，第一主题由模仿复调进行展开，大都受到严格限制的模仿进行。

Romantic 浪漫主义的　该术语常用来指从贝多芬到理查德・斯特劳斯的音乐作品，在大小调和声体系范畴里音乐体现的直率而又旋律化的表述。这个术语从另一方面也代表了 1800—1810 这十年间出生的一代作曲家（舒伯特、贝利尼、柏辽兹、肖邦、舒曼等），

他们当中许多人在1850年前已经离世或已不再作曲。

scherzo 谐谑曲 19世纪大多数**交响曲**和**弦乐四重奏**带有一种富有生气幽默特色**乐章**，以此替代原有的**小步舞曲**乐章。

score 乐谱/总谱/配器 （1）表示一部音乐作品的形式——乐谱（名词）。（2）为演奏一首音乐编配乐器——配器（动词）。

second 二度音/第二音级 音阶的第二音级（如C大调的D音级），或**音程**中的第一个音和它的二度音（如C—D）。

seventh 七度音/第七音级 音阶的第七音级（如C大调的B音级），或**音程**中的第一个音和它的七度音（如C—B）。

sixth *见* major sixth 和 minor sixth。

sonata 奏鸣曲 器乐作品，大多数情况下由一个乐器（如钢琴奏鸣曲）或两个乐器演奏（如小提琴奏鸣曲或为小提琴和钢琴演奏的奏鸣曲）。奏鸣曲通常有三个或四个**乐章**组成，其中第一乐章代表**奏鸣曲式**结构。

sonata form 奏鸣曲式 曲式含有几个对比主题的呈示部、展开部和再现部。从18世纪晚期到20世纪早期，该曲式是**交响曲**、**弦乐四重奏**和**奏鸣曲**第一乐章的标准形式。

soprano 女高音 高音女声声部。

sprechgesang 讲话式歌唱 一种似唱似说的歌唱方式，由勋伯格在他的《月迷彼埃罗》中创立的演唱风格。

staff 五线谱 由五条平行线组成。

string quartet 弦乐四重奏 两只小提琴、一只中提琴和一只大提琴组合的音乐体裁，是最常见的一种小型**交响曲**音乐形式。

strings 弦乐器 拉奏或拨奏的弦乐器。该术语通常指弓弦乐器，此类现代标准乐器包括小提琴、中提琴、大提琴和低音大提琴。

submediant 下中音 主音下方三度音或下三级音。

syllabic 音节唱法 一音符对一个音节的歌唱。

symphonic poem 交响诗 管弦乐作品，带有清晰的叙述性或描述性功能。

symphony 交响曲/交响乐/交响音乐 通常指有四个**乐章**组成的管弦乐作品。

syncopation 切分节奏 在一小节中，重音出现在两个弱拍子之间。

tempo 速度 演奏乐曲的速度标准。

tenor 定旋律声部/男高音 （1）**中世纪**或**文艺复兴时期**音乐中，一固定旋律线条用作该作品的基础。（2）高声区的男声声部（不采用假声）。

third *见* **大三度**和**小三度**。

toccata 托卡塔 键盘乐曲带有均衡快速流动的乐句特征。

tonal 调性的 固守在一个大调或小调中（最典型）或者其他具有一个**主音**的调中，因此亦称为有"调性"。

tonic 主音 基础音或者称为调。

treble 高音 较高音区，以此与**低音**相区分。

triad 三和弦 一组音包含音阶的第一音级（**主音**）、第三和第五音级。

trill 颤音 两个邻音之间快速交替进行。

trio 三重奏/三声中部 （1）为三人演奏的音乐作品，如钢琴三重奏，是由钢琴、小提琴和大提琴组成。（2）**小步舞曲**或**谐谑曲**乐章的中间段落。

trio sonata 带三声中部的奏鸣曲 为两个独奏乐器和**通奏低音**而作的**巴洛克时期**器乐曲。

virtuoso 演奏大师 具有精湛演奏技巧的演奏员。该术语也形容一部音乐作品要求高超的演奏技艺。

voice 声乐/声部 （1）人通过喉咙和口腔的结合所生成的歌唱技巧。（2）**复调**音乐作品中的一个声部。

volume 音量 声响。

woodwind 木管乐器 吹奏的细长乐器，最常见的包括长笛、双簧管、单簧管和巴松管。

索引

[索引内所标页码为英文原版页码,即中文版边码]

[General Information]
书名=西方音乐简史
作者=（英）格里菲斯著
页数=296
SS号=12684602
出版日期=2010.10